

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

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

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

**ПЫТАННІ
МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ**

ВЫПУСК 34

Мінск
«Права і эканоміка»
2023

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

Калегіі ВАР Беларусі ад 15.11.2007 зборнік уключаны
ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання
вынікаў дысертацыйных даследаванняў.

Рэдакцыйная калегія:

А. А. Каваленя, І. Шыркайтэ, С. Іспас, Г. А. Скрыпнік, А. І. Лакотка,
М. Ф. Піліпенка, Т. В. Валодзіна, А. В. Гурко, В. І. Жук, Б. А. Лазука, Т. Г. Мдзівані,
А. М. Ненадавец, В. С. Новак, Я. М. Сахута, Р. Б. Смольскі, Н. Ц. Фральцова,
Г. П. Цмыг, В. М. Шарая, В. М. Ярмалінская, В. Д. Міцкевіч

Навуковы рэдактар:
акадэмік А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры А. С. Сардараў
доктар гістарычных навук Т. А. Наваградскі

Рэдактар-укладальнік:

кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.
Вып. 34 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і
літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і
эканоміка, 2023. – 706 с. – ISSN 2221-9919

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя
вынікі даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай
культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў
беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных
установаў Беларусі і іншых краін.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і
студэнтам, усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

*Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы навуковых
даследаванняў на 2021 – 2025 гг. «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы»
(падпраграма «Культура і мастацтва»).*

*Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.*

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISSN 2221-9919

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай
культуры, мовы і літаратуры», 2023
© Афармленне. «Права і эканоміка», 2023

ЗМЕСТ

<i>Лакотка А. І.</i> ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ – ПАДМУРАК РАЗВІЦЦЯ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ	9
РАЗДЗЕЛ І ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	
<i>Аўсейчык У.Я.</i> ГІСТОРЫКА-ПРАВОВАЯ АСАБЛІВАСЦІ СТАРАВЕРСКАГА ХРАМАБУДАЎНІЦТВА Ў БЕЛАРУСІ Ў ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТ.	13
<i>Балуненко І. І.</i> ОЦИФРОВКА, МОДЕЛИРОВАНИЕ, ВИЗУАЛИЗАЦИЯ: КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ	25
<i>Ван Син</i> АТРИБУТЫ ПРОФЕССИЙ В КИТАЙСКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ ХХ – НАЧАЛА ХХІ В.	35
<i>Ван Яньсинь</i> ИНТЕРАКТИВНОЕ ИСКУССТВО В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ 1990 – 2010-Х ГОДОВ	47
<i>Дин Шутин</i> РИТМ КАК ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СРЕДСТВО В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ	59
<i>Жук В. І.</i> СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ ВЫЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА І НОВЫЯ ТЭХНАЛОГІІ	69
<i>Князева О. Н.</i> ГРОДНЕНСКИЙ РОЖДЕСТВО-БОГОРОДИЧНЫЙ ЖЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ В 1945 – 1990-е ГОДЫ	81
<i>Ничипорович А. О.</i> СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ МЕТАФОРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ	89
<i>Пикулик Е. Н.</i> ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БЕЛОРУССКОЙ ТИРАЖНОЙ ГРАФИКЕ КОНЦА ХХ В.	100
<i>Скворцова И. Н.</i> ИЗ ОПЫТА ЭКСПЕРТНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКА ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ ФАЙБИША-ШРАГИ ЦАРФИНА	110

<i>Федорец Я. В.</i> ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ ДО 1917 Г.	120
<i>Фёдорова А. В.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ОБЩЕСТВЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ В АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.	129
<i>Чжан Шуюй</i> ТВОРЧЕСТВО ТАНЮНЛИ И ХЭЦЗЯИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ ГУНБИ ПОСЛЕ 1977 Г.	140
<i>Шамрук А. С.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЩЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ XXI ВЕКА	150
 РАЗДЕЛ II ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	
<i>Шындлер Э.Г.</i> ТЭХНАЛАГІЧНАЯ АБУМОЎЛЕНАСЦЬ МАСТАЦКАЙ ФОРМЫ ЯК АДЗНАКА ТРАДЫЦЫЙНАГА ГАНЧАРСТВА	162
<i>Белоокая М. А.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІОННЫХ ЭКРАННЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ НЕИГРОВОМ КИНО	173
<i>Будько Ю. Г.</i> ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ В ПОСТАНОВКЕ РЕСПУБЛИКАНСКОГО ТЕАТРА БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ «КАЛЕКА З ВОСТРАВА ІНІШМАН»	183
<i>Витязь С. П., Ремишевский К. И.</i> ЭКРАН И НАУКА: ХРОНИКАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ «МАСТАЦТВА НАШИХ ПРОДКАЎ»	194
<i>Голикова-Пошка Е. В.</i> СОВЕТСКОЕ ИГРОВОЕ КИНО ДЛЯ ДЕТЕЙ КАК ОСНОВА ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ	205
<i>Дашук В. В.</i> ТЭЛЕВІЗІЙНЫ І НЕТЭЛЕВІЗІЙНЫ ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ФІЛЬМ: ІДЭНТЫЧНАСЦЬ І РОЗНАСЦЬ КАНОНАЎ	217
<i>Дубатовская О. А.</i> СОВРЕМЕННАЯ ФАКТУРА А <i>CARPELLA</i> : ОПЫТ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ	223

<i>Забышная Г. В.</i>	234
О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА АНИСИМОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ	
<i>Лысы Я. І.</i>	244
ЖАНРАВА-СТЫЛЯВАЯ ТРАНСФАРМАЦЫЯ Ў ЭКРАНІЗАЦЫЯХ ТВОРАЎ ВАСІЛЯ БЫКАВА	
<i>Мальцев В. В.</i>	256
НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ БЕЛОРУССКИХ РЕЖИССЁРОВ В ВИЛЬНО	
<i>Мантуш А. С.</i>	268
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ГЕРОЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФУНКЦИИ КАК БАЗИС РАБОТЫ АКТЁРА НАД РОЛЬЮ	
<i>Мдивани Т. Г., Горбушина И. Л., Гудей-Капитальян В. Г.</i>	278
БЕЛОРУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	
<i>Мицкевич Ю. В.</i>	290
РЕКЛАМНЫЕ КОММУНИКАЦИИ КАК ИСКУССТВО	
<i>Олейникова Э. А.</i>	302
ПОЭЗИЯ МАКСИМА ТАНКА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ «ЗЯМНОЕ ПРЫЦЯГНЕННЕ» Э. ТЫРМАНД И «СПОВЕДЗЬ» А. МДИВАНИ)	
<i>Попова И. А.</i>	310
О ПОТЕНЦИАЛЕ ВОКАЛЬНОЙ ДИКЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ С АЛЬТЕРНАТИВНОЙ НОТАЦИЕЙ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ)	
<i>Сергиевич Е. О.</i>	322
ПЕВЧЕСКАЯ РУКОПИСЬ «ПРАЗДНИКИ. ОКТОИХ» 091/4278 ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ БЕЛАРУСИ: К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА РАСПЕВЩИКОВ	
<i>У Юехун</i>	334
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДРАМА «ДУНЬХУАН» – ДОСТОЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА КИТАЯ: СОЧЕТАНИЕ ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ	
<i>Цмыг Г.П.</i>	338
К ВОПРОСУ О РЕЦЕПТИВНОЙ СТРАТЕГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ	
<i>Цуй Вэньхао</i>	348
КИТАЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX – НАЧАЛА XX В.	

<i>Чжу Гэлимэн</i>	356
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОГРАММНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	
<i>Юй Болинъ</i>	367
СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННЫХ Радиоспектаклях	
<i>Ян Сы И</i>	378
О ВОПЛОЩЕНИИ ХРИСТИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ	
<i>Ярмалінская В. М.</i>	390
СЦЭНІЧНАЯ ПРАСТОРА: ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА СЦЭНАГРАФІІ	
РАЗДЕЛ III ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ	
<i>Азарова И. Б.</i>	402
ФОЛЬКЛОРНАЯ ПОЭТИКА БАСНИ Я. КОЛАСА «ОГАРОК И БАЗЫЛЬ»	
<i>Ван Мэнюань</i>	409
ИДЕНТИЧНОСТЬ КИТАЙСКО-РОССИЙСКОЙ ТРАНСГРАНИЧНОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ ХЭЧЖЭ (НАНАЙЦЕВ)	
<i>Глазко Н. М.</i>	417
ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ГАРАДСКОГА НАСЕЛЬНІЦТВА БССР (1960 – 1980-я гг.): САВЕЦКАЯ ГІСТАРЫЯГРАФІЯ	
<i>Грунтоў С. У.</i>	427
ГАЗЕТНЫЯ АБВЕСТКІ ПРА СМЕРЦЬ І НЕКРАЛОГІ Ў МЕМАРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ ГАРАДЖАН БЕЛАРУСІ ПАЧАТКУ ХХ СТ.	
<i>Гурко А. Викт.</i>	438
К ВОПРОСУ О ФАКТОРАХ ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О КУЛЬТУРЕ КИТАЯ В БЕЛАРУСИ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ	
<i>Калачёва И. И.</i>	450
ЦИФРОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ БЕЛОРУССКОЙ МОЛОДЁЖИ В НАЧАЛЕ XXI В.: ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЯХ И ТРАДИЦИЯХ	
<i>Крумплевская А. А.</i>	461
БРАЧНО-СЕМЕЙНАЯ СТРУКТУРА НАСЕЛЕНИЯ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ 2019 Г.)	
<i>Лісіца С. М.</i>	469
ДУДКА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ: СЕМАНТЫКА І ФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ	

<i>Мазурына Н. Г.</i>	480
ФЕНОМЕН ПРАДКАЗАЛЬНАСЦІ/НЕПРАДКАЗАЛЬНАСЦІ ДЫНАМІКІ СЛОЎНА-МУЗЫЧНАГА ТЭКСТУ: МЕЖЫ І МАГЧЫМАСЦІ ВАРЫЯНТНАСЦІ	
<i>Махоўская І. С.</i>	491
ЭКАНАМІЧНЫЯ ПАВОДЗІНЫ ЯК ФАКТАР САЦЫЯЛЬНАГА ЎЗАЕМАДЗЕЙННЯ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ГРАМАДСТВЕ	
<i>Мілючэнкаў С. А.</i>	501
ТИПЫ БАНЬ В СЕЛЬСКИХ ПОСЕЛЕНИЯХ БЕЛАРУСИ XVI – НАЧАЛА XX В.	
<i>Морозова Т. А.</i>	511
БЕЛОРУССКОЕ ФОЛЬКЛОРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ЖАНРОВО-ВИДОВОЙ СОСТАВ, ОСОБЕННОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ	
<i>Ненадавец Я. А.</i>	522
КАПАННЕ СТУДНЯЎ У 50 – 70-Я ГАДЫ XX СТ. НА ПІНШЧЫНЕ ПАВОДЛЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ	
<i>Новак В. С.</i>	530
МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННАЙ АБРАДНАСЦІ ДОБРУШСКАГА РАЁНА	
<i>Олюнина И. В.</i>	540
ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРА: ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП	
<i>Паборцава К. В.</i>	549
ДА ПРАБЛЕМЫ ДАСЛЕДАВАННЯ ПЕРСАНАЖАЎ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ БЕЛАРУСАЎ (ГІСТАРЫЧНЫ ПЕРЫЯД 1873 – 1912 ГГ.)	
<i>Селях А. А.</i>	557
БАЎЛЕННЕ ВОЛЬНАГА ЧАСУ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАЙ МОЛАДДЗІОЎ 2-Й ПАЛОВЕ 1940-Х – 1980-Я ГАДЫ	
<i>Станкевіч А. А.</i>	567
СЛОЎНА-ВОБРАЗНАЕ ВЫРАЖЭННЕ ЗМЕСТУ БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЙ, ПРЫСВЕЧАНЫХ НАРОДНАМУ КАЛЕНДАРУ	
<i>Тяпкова А. И.</i>	578
ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ФЕСТИВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ	
<i>Фу Сюеин</i>	589
ТИПОЛОГИЯ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ В БЕЛОРУССКИХ И КИТАЙСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ЛЕГЕНДАХ	
<i>Хазанова К. Л.</i>	601
НАЙМЕННІ АБУТКУЎ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ	

<i>Цыбакова С. Б.</i>	609
КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОМПОНЕНТЫ, ОБРАЗЫ И МОТИВЫ СКАЗКИ «ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА» В СКАЗОЧНОЙ ПОВЕСТИ Н. ВЕСЕЛОВСКОЙ «ВАСИЛИСА В ЛЯГУШАЧЬЕЙ ШКУРКЕ»	
<i>Шамякіна С. В.</i>	619
ВОБРАЗЫ РОДЗІЧАЎ ЗМЕЯ Ў БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗКАХ	
<i>Швед І. А.</i>	630
БЕЛАРУСКІЯ І КІТАЙСКІЯ ТРАДЫЦЫЙНЫЯ НАРАТЫВЫ ПРА «ХАДЗЯЧАГА» ПАМЕРЛАГА: ТЫПАЛАГІЧНЫЯ СЫХОДЖАННІ І АДРОЗНЕННІ	
<i>Шейбак В. В.</i>	642
О ПРАКТИКЕ ПОЖЕРТВОВАНИЙ ПРАВОСЛАВНЫМ ХРАМАМ ПОЛОЦКОЙ ЕПАРХИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX В.: СОЦИАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ	
РАЗДЕЛ IV ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ	
<i>Жихарко Ж. М.</i>	652
ИКОНА «СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ОТДЕЛА ДРЕВНЕБЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>Лабачэўская В. А.</i>	663
САЛАМЯНЫЯ ЦАРСКІЯ ВАРОТЫ З ЦАРКВЫ ВЁСКІ ІВАНЧЫЦЫ ПІНСКАГА ПАВЕТА: НОВЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ ДЛЯ ДАЦІРОЎКІ	
<i>Міхайлец М. А.</i>	674
МЕСЦА ТРАДЫЦЫЙ ХАРЧАВАННЯ Ў ДЗЯРЖАЎНЫМ СПІСЕ ГІСТОРЫКА- КУЛЬТУРНЫХ КАШТОЎНАСЦЕЙ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ	
<i>Мицкевич А. Г., Сенькевич Е. В.</i>	683
АТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТОВ ЯПОНСКОГО КОФЕЙНОГО СЕРВИЗА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ	
<i>Чжан Мэнмэн</i>	693
СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА КИТАЯ И БЕЛАРУСИ	
<i>Шаркова Н. В.</i>	699
ФАРФОРОВЫЙ СЕРВИЗ ДЛЯ ЗАВТРАКА МЕЙСЕНСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ МАНУФАКТУРЫ: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ	

Лакотка А. І.

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ – ПАДМУРАК РАЗВІЦЦЯ НАЦЫЯНАЛЬнай КУЛЬТУРЫ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2023)*

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі спецыялізуецца на фундаментальных, глыбокіх, эпахальных выданнях. Дваццацітомніку «Гарады і вёскі Беларусі» (у 2023 г. атрымаў прэмію «За духоўнае адраджэнне») папярэднічала 47-томная праца «Беларуская народная творчасць», «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», шматтомныя выданні па гісторыі айчыннага мастацтва, тэатра. У Інстытуце мовазнаўства нядаўна завершаны 37-томны «Гістарычны слоўнік беларускай мовы», над якім працавалі 70 гадоў, а гэта не адно пакаленне вучоных. Унікальны твор, таксама адзначаны прэміяй «За духоўнае адраджэнне», – «Беларусы», дзе ў 13 тамах раскрываецца ідэнтычнасць паходжання беларускага народа, яго матэрыяльная і духоўная культура. Гэтыя працы не маюць аналагаў, у тым ліку «Архітэктура Беларусі ў сусветным і еўрапейскім кантэксце», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі». У рамках сучаснай дзяржаўнай праграмы, прысвечанай гуманітарыстыцы, будуць створаны шматтомныя зборы па музейных калекцыях, фальклоры.

Беларуская культура не толькі рамесніцка-сялянская, яна прадстаўляе ўсе грамадскія слаі насельніцтва. Культуру нельга падзяляць на народную і наднародную. Яна ўключае ўсе сацыяльныя

слаі: сялян, рамеснікаў, рабочых, настаўнікаў, урачоў, ваенных, святароў. Між тым беларускія традыцыйныя карані крыюцца ў хлебаробчым мінулым. Нашы продкі – крывічы, радзімічы і дрыгавічы, прыйшоўшы на нашу зямлю, былі ўжо хлебаробамі, стваралі паселішчы, вялі асёлы лад жыцця. Невыпадкова ў Беларусі шмат вёсак з назвай Ляды, што абазначае «выкарчоўваць хмызняк і рабіць поле». Хлебаробчая аснова, звязаная з народным календаром, прыродай, порамаі года, стварыла фальклорны, вуснапаэтычны, дапісьменны падмурак, у якім захавана сакральнасць, духоўнасць нашага народа. Пэўнае паразуменне сваёй і суседскай зямлі склалася дзесьці ў XIV ст., калі з’явіліся стабільныя асновы беларускай мовы, традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры, эканоміка. Тагачасная Беларусь мела ў пэўнай ступені капіталістычную эканоміку: не толькі натуральны абмен, але і фальваркі, мястэчкі, грашовую рэнта, рыначныя дачыненні, што таксама складае нацыянальныя традыцыі. Беларуская мова як неад’емная частка нашай культуры прарасла праз розныя эпохі, перажыла складанасці падчас паланізацыі ў часы Рэчы Паспалітай. Матчына слова паказала сваю жывучасць і здольнасць забяспечваць усе камунікацыі нашага жыцця.

На выстаўцы «Беларусь інтэлектуальная» Цэнтр прадстаўляў слуцкія паясы. Адноўлена іх вытворчасць, у Слуцку адкрыты тэматычны музей і іншыя аб’екты дзякуючы дзяржаўнай праграме. У XVIII ст. у Нясвіжы і Слуцку з’явіліся мануфактуры, дзе вырабляліся слуцкія паясы. Для іх вытворчасці запрашалі замежных спецыялістаў і рыхтавалі сваіх, прычым часта хлопчыкаў, якія на працягу васьмі гадоў вучыліся рамяству. Гэта эмблема дваранскай годнасці. Магнат або дэпутат сейма без такога атрыбута не мог з’явіцца на грамадскі сход. Пояс быў шырокі, доўгі, вытканы на чатыры бакі, складаўся з двух краёў, якія называліся

«галовамі». Вельмі далікатна падбіраўся матэрыял, да якога дадавалі залатыя і срэбраныя ніткі. Цэнтр распрацаваў мастацкую частку рэканструкцыі, а тэхналогію выканаў Віцебскі тэхналагічны ўніверсітэт. Слуцкія паясы ў якасці падарункаў прадстаўляюць Беларусь у розных краінах свету.

Завершаны вынік 70-гадовых намаганняў – «Гістарычны слоўнік беларускай мовы», які абагульняе інфармацыю пяцісотгадовай гісторыі беларусаў. У ім больш за 75 тысяч слоў, зафіксаваных у дагаворах, летапісах, статутах, хроніках, рыцарскіх раманах, мемуарных, публіцыстычных, навуковых і рэлігійных творах. Сектар камп’ютарнай лінгвістыкі працуе над электроннымі праектамі. І адзін з самых цікавых – Нацыянальны корпус беларускай мовы, дзе максімальна поўна алічбоўваецца літаратура ўсіх жанраў. Аб’ём корпуса больш за адзін мільярд словаўжыванняў. Мовазнаўцы ствараюць атласы славянскіх моў, зводны слоўнік беларускіх народных гаворак з 2-й паловы XIX і да пачатку XXI ст.

Папулярызацыя і развіццё беларускай мовы павінны ісці праз культуру – праз кіно, тэатр, літаратуру, перавыданне твораў класікаў, у тым ліку дзіцячых. Заўсёды будзе жыць класічны варыянт нацыянальнай мовы, яе мясцовыя гаворкі.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются фундаментальные издания Центра белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, вышедшие в последние годы. Подчеркивается их роль в развитии и обогащении национальной культуры.

SUMMARY

In the article analyzes the fundamental publications of the Center for Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, published in recent years. Their role in the development and enrichment of national culture is emphasized.

РАЗДЗЕЛ I

Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва

Аўсейчык У.Я.

ГІСТОРЫКА-ПРАВAVЫЯ АСАБЛIVACЦІ СТАРАВЕРСКАГА ХРАМАБУДАЎНІЦТВА Ё БЕЛАРУСІ Ё XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт імя Еўфрасінні Полацкай

(Паступіў у рэдакцыю 14.02.2023)

Стараверскае храмабудавніцтва на беларускіх землях з'яўляецца цікавым і ўнікальным феноменам. На яго фарміраванне аказалі ўплыў разнастайныя фактары (рэлігійныя асаблівасці стараверства, традыцыі народнага доўлідства перасяленцаў з Расіі, прыроднае асяроддзе і спецыфіка беларускага ландшафту і інш.). У значнай ступені развіццё храмабудавніцтва вызначалі таксама канкрэтныя гістарычныя ўмовы і прававыя нормы. Мэта дадзенага артыкула – разгледзець гісторыка-прававыя аспекты, якія ўплывалі на функцыянаванне і архітэктурнае аблічча стараверскіх храмаў на беларускіх землях у XIX – пачатку XX ст.

Становішча старавераў у 2-й палове XVII – XVIII ст. у Рэчы Паспалітай было значна лепшым, чым у расійскай дзяржаве. Прыхільнікі старых абрадаў не мелі тут прыцясненняў, у тым ліку ў культавай сферы. Аднак пасля падзелаў Рэчы Паспалітай і ўваходжання беларускіх зямель у склад Расійскай імперыі прававое становішча

старавераў значна пагоршылася. Гэта датычылася і сферы храмабудаўніцтва. У Расіі на працягу XVIII ст. быў выдадзены шэраг рэпрэсіўных указаў і пастаноў, якія датычыліся культавых аб'ектаў старавераў. Так, указам ад 1734 г. забаранялася будаўніцтва новых стараверскіх храмаў. А ў 1768 г. Свяшчэнны Сінод увогуле пастанавіў, што «оним церквам и часовням быть не должно, дабы из того православным развращения последовать не могло». У 1778 г. была пацверджана забарона на будаўніцтва стараверскіх храмаў, забаранялася таксама мець пры іх званы [18, с. 1, 2 – 3].

На пачатку XIX ст. у Расійскай імперыі наступіў перыяд даволі лаяльнага стаўлення да «расколу». Аднак і ў гэты час улады не давалі афіцыйнага дазволу на будаўніцтва стараверскіх храмаў. Даволі красамоўна такое стаўленне выражалася наступнымі словамі: «Правительство хотя и не позволяло явным образом учреждать подобные заведения [храмы. – А. У.], но однако ж терпело оные» [18, с. 52]. Аднак ужо ў 1817 г. быў прыняты ўказ аб забароне на будаўніцтва стараверскіх храмаў. А Камітэт міністраў яшчэ раз нагадаў мясцовым уладам «о строжайшем наблюдении, дабы вновь таковыя заведения отнюдь не были учреждаемы» [18, с. 52]. Замацаванне забароны на будаўніцтва стараверскіх храмаў адбылося ў 1820-я гады. Так, у 1822 г. былі зацверджаны правілы, згодна з якімі стараверам у Расійскай імперыі забаранялася будаваць новыя храмы. Пры гэтым у іх пацвярджалася, што раней узведзеныя цэрквы пакідаліся «без разыскания» [18, с. 69]. У 1826 г. імператар Мікалай I пацвердзіў дзейнасць гэтых правіл [18, с. 89], і дадзеная дата стала прынцыповай мяжой. Такім чынам, у наступныя перыяды легальна магла дзейнічаць толькі пабудаваная да 1826 г. стараверская царква. А таму ў афіцыйных дакументах сярэдзіны XIX ст. пры згадках аб дзеючых стараверскіх

храмах часта дадалася «построена до 1826 г.». У гэтым жа годзе было выдадзена прадпісанне аб ажыццяўленні рэгулярнага збору звестак аб культавых пабудовах старавераў [18, с. 88]. А ў 1827 г. выйшла распараджэнне аб забароне на ўсялякі рамонт і аднаўленне стараверскіх храмаў. Тлумачылася гэта тым, што «раскольнікі, по известному их упорству и ожесточённо в своих заблуждениях, легко могут, под предлогом поправок или переделок в молельнях своих, устраивать оныя вновь» [18, с. 88].

Ужо ў 1820-я гады на беларускіх землях фіксуюцца выпадкі закрывання («запчатвання») стараверскіх храмаў. Так, у 1823 г. была запчатана маленная ў горадзе Відзы. У якасці прычыны закрывання ўказвалася тое, што стараверскі святар «отвернул от православной церкви» некаторых праваслаўных і перахрысціў іх у стараверства [4, арк. 84 – 84адв].

Значная колькасць указаў і распараджэнняў па справах «расколу» была прынята ў 1830 – 1840-х гадах. Гэты перыяд адзначаецца яшчэ больш рэпрэсіўнай палітыкай царскага ўрада ў адносінах да старавераў, у тым ліку і сферы храмабудаўніцтва. Паказальным для характарыстыкі прававога статусу стараверскіх храмаў у дадзены час з'яўляецца тое, што яны ўвогуле не лічыліся законнымі («не признавая раскольнические заведения законносуществующими» [1, с. 316]). А таму стараверам забаранялася мець пры сваіх храмах пячаткі і выдаваць «из них свидетельства в исполнении христианских обязанностей» [1, с. 316]. Упершыню такая забарона была накладзена ў 1834 г. на старавераў Рагожскіх могілак у Маскве [18, с. 125 – 126]. Пачынаючы з 1834 г. адабранне ў старавераў пячатка ажыццяўлялася і на беларускіх землях [2, с. 98].

Абмежаванні, якія накладаліся на старавераў (немагчымасць

рамантаваць, аднаўляць храмы і будаваць новыя), прывялі да таго, што богаслужэнні сталі праводзіцца ў хатах. У адказ на гэта 28 красавіка 1836 г. быў выдадзены царскі ўказ «О воспрещении обращать крестьянские избы в старообрядческие молельни и устраивать в молельнях престолы». Згодна з ім, стараверам забаранялася пераўтвараць хаты ў публічныя маленныя, а таксама ўсталёўваць у храмах прастолы, якія разглядаліся як элемент выключна праваслаўных (сінадальных) цэркваў. Але пры гэтым указ дазваляў захаваць тыя прастолы, «коих существование дозволено на основании законов» [18, с. 170].

У 1839 г. царскім указам былі зацверджаны правілы, якія рэгламентавалі закрыццё і знішчэнне незаконна пабудаваных ці адрамантаваных стараверскіх храмаў. Так, згодна з імі, «противозаконно построенную или возобновлённую часовню или моленную раскольничью» губернскае кіраўніцтва павінна запячатваць і данесці аб гэтым у Міністэрства ўнутраных спраў. МУС, у сваю чаргу «полагает мнение об оставлении оной запечатанною или о совершенном уничтожении, и представляет на разрешение Секретного Комитета». Калі ж запечатаны храм будзе самавольна распячатаны або там зноў пачнуць збірацца стараверы, то за гэтае паўторнае незаконнае дзеянне храм павінен быць разбураны [18, с. 261 – 262].

Як вынікае з аналізу матэрыялаў, у некаторых выпадках усё ж дазвалялася распячатванне стараверскіх храмаў. Але яно было магчымым толькі ў выпадку наступнага пераводу ў аднаверства. Так, згодна з распараджэннем ад 13 студзеня 1846 г., міністру ўнутраных спраў «в важных и экстренных случаях» было дадзена права «распячатваць» раней закрытыя стараверскія храмы і пераўтвараць іх у аднаверскія [18, с. 357]. Пераасвячэнне стараверскіх храмаў у

аднаверскія стала адной з формаў барацьбы з «расколам» у сярэдзіне XIX ст. Так, у 1852 – 1853 гг. у Віцебску і Віцебскім павеце дзве маленныя былі перароблены ў аднаверскія храмы [9; 10].

У пачатку 1840-х гадоў быў выдадзены яшчэ шэраг рэпрэсіўных указаў і пастанаў. Так, у 1840 г. выйшла пастанова аб забароне на выкарыстанне званоў у стараверскіх храмах. Згодна з ёй, пры выяўленні такіх выпадкаў званы трэба было здымаць і перадаваць у праваслаўныя ці аднаверскія храмы. Пры гэтым адзначалася, што спецыяльных пошукаў па выяўленні званоў у стараверскіх цэрквах праводзіць не трэба [18, с. 291]. У 1841 г. распараджэнне было ўдакладнена. 27 красавіка імператар Мікалай I уласнаручна «начертал следующую Высочайшую резолюцию: “Считаю достаточным отобрать только те колокола, которые висят на открытом воздухе; колокольчики внутри покоев отбирать будет, кажется, излишним”» [18, с. 299]. Архіўныя матэрыялы сведчаць аб выкананні дадзенага распараджэння ў адносінах стараверскіх храмаў на беларускіх землях [6; 8]. З мэтай панізіць статус стараверскіх храмаў 13 кастрычніка 1842 г. быў выдадзены ўказ «О воспрещении именовать раскольнические молитвенные здания церквями». Згодна з ім, стараверскія храмы забаранялася ў афіцыйных дакументах называць «цэрквамі», а толькі «моленными» ці «часовнями» [18, с. 315 – 316].

Такім чынам, прынятыя ў 1-й палове XIX ст. нарматыўныя акты, якія датычыліся культурных пабудоваў старавераў, насілі яўны рэпрэсіўны характар. У гэты перыяд ажыццяўляўся таксама строгі кантроль з боку дзяржаўных органаў і праваслаўнай царквы за іх выкананнем. Як вынікае з аналізу архіўных дакументаў, на беларускіх землях найбольш пільна адсочваліся рамонт і ўладкаванне новых стараверскіх храмаў. Так, 24 мая 1850 г. быў накіраваны рапарт Бабруйскага благачыннага

протаіерэя І. Філіпоўскага на імя епіскапа Мінскага і Бабруйскага Міхаіла. У рапарце адзначалася, што «в деревне Солотин <...> старообрядцы построили <...> моленную за исключением нескольких брёвен новую, на месте бывшей ветхой» [5, арк. 1]. У выніку ў 1851 г. маленная была запячатана [5, арк. 8]. У сваю чаргу, закрыццё цэркваў суправаджалася супраціўленнем насельніцтва. Так, крыніцы паведамляюць аб актыўным супраціўленні старавераў пры закрыцці іх храмаў у Полацкім павеце ў 1853 г. [18, с. 466].

Як вынікае з аналізу крыніц, у выніку закрыцця храмаў стараверы пачалі спраўляць рэлігійныя абрады па хатах. Але фіксаваліся выпадкі, калі ва ўмовах закрытых храмаў богаслужэнні праводзілі нават у гаспадарчых пабудовах. Згодна з больш познімі ўспамінамі, у сярэдзіне XIX ст., калі храм у вёсцы Кублішчына Дзісенскага павета быў закрыты, службы праводзіліся па асецях і «сенных сараях» [20, с. 1441]. А стараверы Слабады Мар’інай Гомельскага павета паведамлялі наступнае: «И теперь ещё есть очевидцы, которые помнят то страшное время. Храмы были разорены и запечатаны, и священники совершали требы по гумнам, в банях и амбарах» [19, с. 1127].

Некаторае паслабленне рэпрэсій у адносінах да старавераў, асабліва на заходнебеларускіх землях, назіралася ў 1860-х гадах. З-за іх удзелу ў падаўленні паўстання 1863 г. царскі ўрад дазволіў адкрыць некаторыя храмы. Так, у 1863 г. была «распячатана» маленная ў вёсцы Кублішчына Дзісенскага павета [18, с. 599]. А на беларускіх землях Новааляксандраўскага павета Ковенскай губерні, як сведчаць афіцыйныя даныя, былі адкрыты ў 1864 г. храмы ў горадзе Відзы і вёсцы Кірыліна (сучасная тэрыторыя Браслаўскага р-на) [14, с. 389]. Пры гэтым на тэрыторыі беларускіх губерняў справа па «распячатванні» стараверскіх храмаў у дадзены перыяд не насіла сістэмны характар.

У 1864 г. былі перагледжаны некаторыя пастановы па справах «расколу». Шэраг з іх датычыўся пытанняў стараверскага храмабудаўніцтва. У гэты перыяд усіх старавераў падзялілі на «более и менее вредные» (да «больш шkodных» адносілі тых, якія не прызнавалі таінстваў і шлюбаў, не маліліся за цара і г. д.). Паслабленні гэтага перыяду датычыліся катэгорыі «менш шkodных» старавераў. Згодна з новымі пастановамі, дазваляўся рамонт іх храмаў. Аднак, у сваю чаргу, яны не маглі мець ніякіх знешніх прыкмет культавых пабудов. Дазвалялася распячатваць храмы дазволу міністра ўнутраных спраў і кіраўніцтва губерні, а таксама перарабляць у храмы жылыя пабудовы [18, с. 614].

Нягледзячы на некаторыя паслабленні, якія, аднак, датычыліся толькі катэгорыі «менш шkodных» старавераў, паляпшэння сітуацыі не адбылося. У адносінах да большай часткі старавераў Беларусі ў гэты перыяд па-ранейшаму захоўваўся строгі кантроль за будаўніцтвам і самавольным адкрыццём храмаў, пра што сведчаць крыніцы. Так, згодна з рапартам лепельскага павятовага спраўніка, у снежні 1881 г. ён адшукаў у вёсцы Должыца Цяпінскай воласці таемна ўладкаваную маленную. У выніку ў 1882 г. яна была запячатана [11, арк. 1 – 8].

Сапраўдныя сур'ёзныя змены ў адносінах да стараверскага храмабудаўніцтва прынес закон («Высочайше утверждённое мнение Государственного Совета») «О даровании раскольникам некоторых прав гражданских и по отправлению духовных треб» ад 3 мая 1883 г. Згодна з ім, стараверы надзяляліся грамадзянскімі правамі (атрымлівалі пашпарты для перамяшчэння па краіне, ім дазвалялася займацца гандлем, промысламі, уступаць у іканапісныя цэхі, займаць грамадзянскія пасады). Разам з тым, закон дараваў некаторыя рэлігійныя свабоды (праводзіць богаслужэнні і спраўляць духоўныя «требы» ў

дамах і храмах без парушэння грамадскага парадку, выконваць пахавальна-памінальныя абрады). Таксама прадугледжваўся шэраг паслабленняў і ў адносінах стараверскага храмабудаўніцтва. Так, стараверам дазвалялася «исправлять и возобновлять» храмы, якія разбураліся. Напярэдадні правядзення такіх работ патрабавалася атрымаць дазвол губернатара ці кіраўніка вобласці. Такі рамонт павінен ажыццяўляцца пры ўмове, што знешні выгляд гэтых аб'ектаў не будзе зменены. Але ў выпадку, калі перабудова малітоўнага дома адбывалася са зменай знешняга выгляду, патрабаваўся ўжо дазвол міністра ўнутраных спраў. Таксама дазвалялася распячатванне стараверскіх храмаў (за выключэннем манастыроў і скітаў). Адкрыццё раней закрытых храмаў дапускалася толькі з дазволу міністра ўнутраных спраў і пры ўмове, «чтобы распечатание производилось без всякого торжества». У мясцовасцях, дзе стараверскае насельніцтва не мела храмаў, дазвалялася «обращать для общественного богомоления существующие строения». Аднак гэтая працэдура таксама была магчыма толькі з дазволу міністра ўнутраных спраў. Пры гэтым адзначалася, што новаўтвораны храм не павінен быць падобным да праваслаўнай царквы і не мог мець званоў. Але ў той жа час не забаранялася ўсталёўваць на стараверскіх храмах наддзверныя іконы і крыжы [16, с. 219 – 220].

Пасля прыняцця закона 1883 г., як сведчаць архіўныя матэрыялы, стараверы масава накіроўвалі прашэнні аб пабудове або рамонце сваіх храмаў. У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (НГАБ) захоўваецца значная колькасць спраў, якія датычацца прашэнняў старавераў аб «разрешении им исправить молельню», або «построить молельный дом», «о разрешении открытия раскольнической молельной». Дакументы НГАБ сведчаць, што такія прашэнні паступалі і ад старавераў беларускіх губерняў. Так, у 1883 г. паступае прашэнне ад

старавераў Сцепскай воласці Бабруйскага павета «о разрешении им устроить молитвенный дом» [7], а ў наступным годзе – ад старавераў вёскі Забор’е Полацкага павета [12].

Нягледзячы на прыняты закон, мясцовае кіраўніцтва даволі строга адсочвала рамонт і будаўніцтва новых стараверскіх цэркваў. Частымі былі выпадкі закрыцця храмаў, адрамантаваных ці адкрытых без атрымання дазволу. Але, як сведчаць матэрыялы, сітуацыя ў розных частках Беларусі ў гэты перыяд была неаднолькавай. У заходнім рэгіёне стаўленне да стараверства было больш лаяльным. Так, па данясенні павятовага спраўніка, у 1883 г. на тэрыторыі Свянцянскага павета дзейнічалі 4 стараверскія маленныя (у Апідамах Лынтупскай воласці, Куклянах Гадуцішскай, Міхалове Даўгелішскай, Юргелішках Мелегянскай валасцей). Два з гэтых храмаў адносяцца да сучаснай тэрыторыі Беларусі (в. Апідамы і Кукляны, сучасная тэрыторыя Пастаўскага р-на). У данясенні адзначалася, што гэтыя маленныя «построенные наподобие православных храмов с колокольнями, на которых имеются кресты, а также привешаны рельсы вместо колоколов, кои от удара молотками издают звук похожий на колокольный звон». Высвятленне сітуацыі паказала, што гэтыя храмы з 1875 г. рамантаваліся без атрымання дазволу. Але з улікам закона ад 3 мая, а таксама вялікай колькасці старавераў у рэгіёне было вырашана не закрываць гэтыя храмы. Адзінае, яны павінны былі пазбавіцца званіц, а іх знешні выгляд мусіў быць прыведзены ў адпаведнасць з наяўнымі правіламі [15].

Найбольш сур’ёзныя змены ў дзяржаўна-прававым рэгуляванні стараверскай царквы ў пачатку ХХ ст. выклікаў указ ад 17 красавіка 1905 г. «Об укреплении начал веротерпимости». Ён істотным чынам палепшыў прававое становішча старавераў у Расійскай імперыі, пазітыўна адбіўся і ў дачыненні да іх храмабудаўніцтва. Згодна з указам,

стараверам дазвалялася будаўніцтва і рамонт культавых пабудоў на тых жа ўмовах, што і «инославных исповеданий». Таксама ўказ прадпісваў «распячатванне» ўсіх раней закрытых малітоўных дамоў, а таксама ўстанавіў агульныя правілы для пабудовы і рамонту цэркваў і малітоўных дамоў усіх хрысціянскіх канфесій [17, с. 259]. А ўказам ад 17 кастрычніка 1906 г. «О порядке образования и действия старообрядческих общин» вызначаліся правілы будаўніцтва стараверскіх культавых аб'ектаў. Згодна з ім, «сооружение храмов, молитвенных домов, скитов и обителей разрешается старообрядцам губернаторами или градоначальниками. Для выдачи означенных разрешений необходимо: а) постановление общего собрания членов общины с ходатайством относительно предложенной постройки, и б) соблюдение в представляемом проекте испрашиваемой постройки технических требований устава строительного» [3]. Такім чынам, гэтыя прававыя акты адмянялі ранейшыя абмежаванні ў пытаннях функцыянавання, адкрыцця і рамонту стараверскіх культавых пабудоў. З гэтага часу стараверы маглі свабодна будаваць свае храмы.

З 1905 г. стараверскае храмабудаўніцтва на беларускіх землях значна актывізуецца. Пра гэта пераканаўча сведчаць архіўныя крыніцы. Так, ужо ў 1905 г. стараверы вёскі Сідараўшчына Полацкага павета падаюць прашэнне «о разрешении им построить в деревне молельню» [13]. Як вынікае з аналізу архіўных дакументаў, працэс аднаўлення і будаўніцтва новых стараверскіх храмаў на беларускіх землях расцягнуўся па часе на ўвесь пачатак XX ст.

Такім чынам, на працягу XIX – пачатку XX ст. функцыянаванне і будаўніцтва стараверскіх храмаў на беларускіх землях знаходзіліся пад жорсткім дзяржаўным кантролем. Існаванне шэрага юрыдычных абмежаванняў і забарон паўплывала не толькі на колькасць дзеючых

аб'ектаў, але і на іх архітэктурнае аблічча. Паслабленне рэпрэсіўнай царскай палітыкі ў адносінах да стараверскіх культавых пабудоў адбываецца ў канцы XIX ст. Але толькі пасля ўказа 1905 г. усе абмежаванні былі зняты, у выніку чаго стараверскае храмабудаўніцтва ў пачатку XX ст. перажывала свае «залатыя часы».

ЛІТАРАТУРА

1. Варадинов, Н. В. История Министерства внутренних дел / Н. В. Варадинов. – СПб. : Тип. МВД, 1863. – Т. 8. 8-я, доп. книга. История распоряжений по расколу. – [2], VI, IV, 656 с.
2. Гарбацкі, А. А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX стст. / А. А. Гарбацкі. – Брэст : БрДУ, 1999. – 202 с.
3. Именной высочайший Указ. О порядке образования и действия старообрядческих и сектантских общин и о правах и обязанностях входящих в состав общин последователей старообрядческих согласий и отделившихся от православия сектантов. – М. : Тип. П. П. Рябушинского, 1906. – 24 с.
4. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 7963.
5. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 22858.
6. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 26394.
7. НГАБ. – Ф. 136. Воп. 1. Спр. 35888.
8. НГАБ. – Ф. 1297. Воп. 1. Спр. 12312.
9. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 24200.
10. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 25758.
11. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 37175.
12. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 37682.
13. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 46972.
14. Памятная книжка Виленского генерал-губернаторства на 1868 г. / ред. А. М. Сементовский. – СПб. : Тип. К. Вульфа. – [4], II, 499 с.
15. По представлению Виленского губернатора о самовольно построенных старообрядцами молельнях в деревнях: Эпидемах, Михалове, Юргелишках и Куклянах (28 сентября 1883 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://r->

element.com/arkhivnoe-delo/arkhivnye-nakhodki/vyderzhki-i-kratkie-opisaniya-iz-neskolkih-del-soderzhashchikh-interesnye-svedeniya-o-starobryadtsakh-vilenskoj-gubernii.

16. Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. – СПб. : Гос. тип., 1886. – Т. 3; 1883, от № 1293 – 1933 и дополнения. – 979 с.

17. Полное собрание законов Российской империи: Собрание 3-е. – СПб. : Гос. тип., 1908. – Т. 25, отделение 1: 1905, от № 25605 – 27172 и дополнения. – [2], 966, 157 с.

18. Собрание постановлений по части раскола. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Тип. МВД, 1875. – [4], 694, 65 с.

19. Церковь. – 1908. – 7 сентября.

20. Церковь. – 1908. – 23 ноября.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены исторические и правовые аспекты старообрядческого храмостроения на белорусских землях в XIX – начале XX в. Прослежена эволюция законодательства, регламентирующего данную сферу. Выявлены факторы, повлиявшие на функционирование и архитектурный облик культовых строений старообрядцев в указанный период.

SUMMARY

The article considers the historical and legal aspects of the Old Believers' church building on the Belarusian land in the XIXth – early XXth centuries. The evolution of the legislation regulating this sphere is traced. The factors that influenced the functioning and architectural appearance of the Old Believers' religious buildings in the mentioned period are revealed.

Балуненко И. И.

**ОЦИФРОВКА, МОДЕЛИРОВАНИЕ,
ВИЗУАЛИЗАЦИЯ: КОМПЬЮТЕРНЫЕ
ТЕХНОЛОГИИ В ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ
АРХИТЕКТУРЫ**

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 01.03.2023)

Цифровые технологии находят широкое применение в охране историко-культурного наследия 2010-х – начала 2020-х годов. Компьютеры позволяют создавать более точные реставрационные и консервационные проекты, которые не нарушают цельность сохранившихся аутентичных конструкции. Создаются виртуальные копии памятников архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Цифровые изображения и модели используются как для обмена научными данными и обучения реставраторов, так и с целью популяризации историко-культурного наследия через системы виртуальных музеев. Но существующие инициативы по сохранению памятников архитектуры, как правило, не в полной мере используют возможности реалистичной компьютерной визуализации.

Область применения цифровой визуализации в сохранении и популяризации памятников архитектуры остаётся нераскрытой в архитектурно-искусствоведческих публикациях. В научной литературе исследуется преимущественно использование цифровых технологий для создания проектов консервации и реставрации памятников архитектуры и археологии [1; 2]. Целью данной статьи является теоретическое осмысление возможностей цифровых технологий в охране памятников

архитектуры и определение наиболее перспективных направлений внедрения высококачественной цифровой архитектурной визуализации в охрану историко-культурного наследия.

Областью охраны историко-культурного наследия, в которой наиболее широко применяются цифровые технологии, является «оцифровка» памятников архитектуры (по-английски «digitization», необходимо отличать от «дигитализации» – «digitalization»), то есть создание цифровых копий произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства и архитектуры, их сканирование и преобразование в двухмерные или трёхмерные изображения и модели. 3D-скан (трёхмерный скан) автоматически выстраивается компьютерной программой из результатов цифрового сканирования объектов, производимого либо автоматически с помощью дронов с видеокамерами, либо с привлечением людей. Трёхмерные модели памятников архитектуры и искусства можно изучать удалённо с помощью технологии виртуальной (VR) и дополненной (AR) реальности. Таким образом решается проблема изучения памятников как удалённых от исследователя, так и тех, доступ к которым ограничен.

Свидетельством значимости инициатив по оцифровке историко-культурного наследия является политика Европейского Союза в данной области охраны памятников. На территории Евросоюза за вопросы оцифровки историко-культурного наследия отвечает Еврокомиссия, на базе которой разработаны рекомендации по оцифровке и сохранению цифровых копий и создана экспертная группа, наблюдающая за внедрением и исполнением этих норм. Результатом работы должно стать общее европейское пространство для хранения цифровых слепков объектов историко-культурного наследия [3].

Наиболее актуальной остаётся оцифровка памятников архитектуры, в отношении которых высок риск полной или частичной утраты, или создание цифровых сканов «наследия в опасности». Угрозу для объектов историко-культурного наследия представляют военные действия и вооружённые конфликты, стихийные бедствия (такие как землетрясения, пожары, наводнения), неустойчивое освоение земель и строительные проекты, хищнический урбанизм, чрезмерный туризм. Памятники могут портиться, разрушаться или реконструироваться таким образом, что аутентичные элементы оказываются повреждены или утрачены.

Термин «наследие в опасности» был введён ЮНЕСКО в статье 11.4 Конвенции о всемирном наследии 1972 г. [4]. Первоначальное определение касается объектов из Списка всемирного наследия, которым угрожают «серьёзные и конкретные опасности, такие как угроза исчезновения» [4]. Объект может также утратить уникальные черты, закрепившие его статус всемирного наследия. Но это определение не в меньшей мере применимо не только к объектам из Списка всемирного наследия, но и к любому культурному памятнику республиканского или регионального значения, находящемуся под угрозой частичного или полного уничтожения.

Существует два основных способа использования результатов трёхмерного сканирования для сохранения «наследия в опасности»:

- 1) сохранение памяти об утраченных памятниках в виртуальном виде;
- 2) использование данных о повреждённых и разрушенных памятниках в работах по их восстановлению, воссозданию или реконструкции.

Вопрос воссоздания недавно утраченных памятников является дискуссионным в среде специалистов по реставрации. Реконструкция и воссоздание утраченных мест разрешены в соответствии с

действующими руководящими принципами ЮНЕСКО, но противоречат «Международной Хартии по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест» («Венецианская Хартия») [5], принятой ИКОМОС в 1964 г. Авторы Хартии категорически не рекомендуют восстанавливать утраченные памятники, поскольку рассматривают реконструированные копии как фундаментально уступающие утраченным оригиналам. Как отмечал искусствовед Вальтер Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху механической воспроизводимости»: «даже идеально воссозданная копия произведения искусства всегда несовершенна, потому что в ней отсутствует особая “аура”, которая делает оригинал уникальным и аутентичным» [6, с. 435]. Подлинность, аутентичность произведения неотделимы от «его присутствия во времени и пространстве, его уникального существования», которое «включает в себя изменения, которые он мог претерпевать в физическом состоянии за эти годы, а также различные изменения в его собственности» [6, с. 436]. Поэтому использование цифровых моделей как цифровых слепков – свидетельств утраченных памятников – остаётся более распространённой практикой.

Характерным примером второго подхода к использованию оцифрованных объектов «наследия в опасности» предложила французская компания Iconem. В рамках инициативы «Сирийское наследие» [7] в 2016 г. Iconem совместно с сирийскими археологами использовала дроны с лазерными сканерами и фотографии высокого разрешения для создания цифровых копий важных сирийских исторических мест и артефактов. Стартап создал модели объектов в Алеппо, Мосуле, Дамаске, Пальмире и Лептис-Магна в Ливии. Позже модели были представлены в Интернете, а также с помощью

проекционных инсталляций и выставок 1:1, в которых использовались технологии *AR* и *VR*.

Институт цифровой археологии (The Institute for Digital Archaeology) создал онлайн-библиотеку «База данных миллионов изображений» [8], в которой собраны трёхмерные сканы и фотографии в высоком разрешении памятников архитектуры Ближнего Востока, Северной Африки и Азии. В отличие от проекта Iconem, эта инициатива основана на краудсорсинге, то есть на привлечении волонтеров в поиске и оцифровке объектов. Институт цифровой археологии воссоздал утраченную арку Ваала в Пальмире (32 г. н. э.) [9], распечатав трёхмерную модель на основе оставшихся фотографий памятника, загруженных в базу данных.

Организации, работающие в области оцифровки историко-культурного наследия, имеют больше опыта в сборе информации (сканировании и моделировании), чем в её отображении и репрезентации. Цифровые сканы ориентированы на объекты и места, а не на ощущение оригинала, его аутентичное восприятие. Модели зачастую характеризуются невысокой степенью художественной проработки, значительно уступая по выразительным качествам фотографиям, рисункам и иным графическим материалам. Существенная часть информации о природном окружении и атмосфере оригинала оказывается утерянной. По этой причине наблюдателю бывает трудно оценить художественную ценность памятника, глядя на проекцию или модель в виртуальной реальности, и опыт виртуальной реальности оказывается недостаточно иммерсивным.

Если памятник архитектуры был утрачен задолго до появления современных средств документирования, создание точной цифровой копии-слепок невозможно. Недостаток точных данных открывает поле

для конкурирующих гипотез и спекуляций о его наружном облике и интерьере. Виртуальные модели утраченных памятников, воссозданные по рисункам, фотографиям и картинам, позволяют проверить и откорректировать гипотезы до начала восстановительных работ, произвести сравнительный анализ трёхмерных моделей, изображающих варианты проектного решения и/или внешний вид объекта в различные исторические периоды, сравнить различные тактики консервации и реставрации повреждённых зданий.

Возможность увидеть альтернативные варианты облика зданий в цифровом виде снижает мотивацию для создания проектов реконструкции, будто бы возвращающих в объект элементы оригинальной авторской задумки. Как следствие, архитектор-реставратор не совершает ошибок в интерпретации изначального видения автора проекта и целостность подлинных конструкций не нарушается.

Цифровое моделирование и визуализация обладают рядом дополнительных преимуществ. Создание цифровых моделей требует гораздо меньше времени, и сам процесс во многом является автоматизированным. В отличие от своих физических аналогов, цифровые модели могут автоматически обновляться по мере появления новых данных, которые противоречат существующей модели. Пластичность и гибкость трёхмерных моделей, возможность создавать десятки вариантов одновременно и возвращаться к предыдущим версиям позволяют экспериментировать с различными гипотезами о подлинном внешнем виде памятника. Векторные модели могут быть выполнены в масштабе 1:1 и содержать практически неограниченное количество данных об архитектурных деталях, цветах, материалах и текстурах.

Подобные цифровые модели зарекомендовали себя как в исследовательской работе и образовательных инициативах, так и в популяризации наследия. Визуализации интегрируются в фильмы, онлайн- и офлайн-инсталляции, которые сочетают в себе моделирование, анимацию, технологии виртуальной и дополненной реальности.

Трёхмерные цифровые модели позволяют синхронно демонстрировать различные стадии эволюции объекта, культурные наслоения, возникшие в процессе реконструкций, перестроек, ремонтных работ. Французский стартап Iconem сопоставил цифровые 3D-сканы оригинального монастыря Мон-Сен-Мишель и его макет XVII в., заказанный королем Людовиком XIV для выставки в Музее планов и рельефов (фр. Musée des Plans-Reliefs) в Париже [10]. Оба скана были наложены друг на друга в одной модели, отображаемой с помощью дополненной реальности. Это позволило сопоставить облик монастыря в XVII в. с его нынешним состоянием и визуализировать отличия в форме, понятной не только специалистам, но и людям, далёким от реставрации.

Как и трёхмерные сканы, созданные с нуля модели зачастую оказываются чрезмерно упрощёнными и схематичными. «Искусственность», сходство с сеттингом компьютерных игр снижает иммерсивный потенциал модели и приводит к тому, что наблюдатель воспринимает модель отчуждённо. Данная проблема ярко проявляется в проекте «Мультисенсорный ЮНЕСКО. Следуя чувствам: зрение, обоняние, слух, вкус» [11]. Как следует из названия, инициатива направлена на цифровое воссоздание нескольких выдающихся объектов историко-культурного наследия, где особое внимание уделяется их мультисенсорному восприятию в цифровом виде, то есть воссозданию цифровых образов для звуков, запахов и текстур. Авторы проекта

отмечают, что цифровые модели не могут воспроизвести звуки и запахи, передать тактильные ощущения. Но цифровая модель, по мнению авторов, должна быть способна воссоздать некоторое подобие «живого восприятия», то есть тех переживаний, которые можно получить, посетив объект в материальном мире. Тем не менее, модели, созданные в рамках проекта, выглядят размытыми; текстуры недостаточно выражены, не произведено светотеневое моделирование пространства. По этой причине модели выглядят картонными, лишёнными не только тактильных свойств, но также массы, плотности, глубины, «воздуха».

Исправить недостатки иммерсионных цифровых моделей позволяет художественная компьютерная визуализация. Художники-визуализаторы разработали множество методов создания художественных атмосферных изображений, способных передать не только эмоции и ощущение оригинала, но также вызвать иллюзию мультисенсорного восприятия (то есть восприятия несколькими органами чувств). Наиболее полно достижения компьютерной визуализации проявляются в направлении цифрового гиперреализма. В гиперреальной (гиперреалистичной) визуализации акцент делается на проявлении художественного образа, передаче атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Гиперреальные визуализации воссоздают не только внешний вид, но и ощущение массы, формы объекта, визуально акцентируют её выдающиеся элементы, текстуры и светотеневой контраст. Это позволяет сохранить больше данных про облик и передать отблеск «ауры» оригинального памятника, которая делала его особенным и неповторимым.

Ярким примером гиперреального подхода к визуализации объектов историко-культурного наследия является цифровая модель церкви аббатства Святого Иоанна (1961 г., Колледжвилль, Миннесота,

США), созданная белорусской студией визуализации «Iddqd Studio» в качестве инициативы по популяризации работ венгерского архитектора-модерниста Марселя Брейера [12]. Драматичная светотень, использование глубокого чёрного цвета, гипертрофированные текстуры и насыщенные цветовые тона создают эффект, отдаленно напоминающий восприятие пространства всеми органами чувств, и передают эмоциональное содержание проекта.

Возможности компьютерной визуализации памятников архитектуры не в полной мере раскрываются при создании иммерсивных проектов на основе оцифрованных объектов «наследия в опасности» или моделей, воссоздающих утраченные памятники архитектуры. Как правило, цифровые модели уступают по выразительным качествам традиционным графическим материалам, не передают значительную часть информации о природном окружении и эмоциональном измерении объекта. Решить проблему недостаточно вовлечённого восприятия моделей можно, внедрив достижения художественной компьютерной визуализации, в первую очередь, гиперреальной (гиперреалистичной), как способной вызвать квази-мультисенсорное восприятие изображения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Architecture for archeology: identifying new modular and flexible types of shelter adaptable to the diverse needs of archaeological sites [Electronic resource] / ed.: A. Vanossi [et al.] // ResearchGate. – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/276410650_Architecture_x_Archeology. – Date of access: 02.02.2023.
2. Franciosi, R. Architecture x archeology [Electronic resource] / R. Franciosi // Domus. – Mode of access:

http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/01/09/architecture_x_archaeology.html. – Date of access: 02.02.2023.

3. European commission : Policies : Digital cultural heritage [Electronic resource] // An official website of the European Union. – Mode of access: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/cultural-heritage>. – Date of access: 27.02.2023.

4. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage [Electronic resource] // UNESCO Official site. – Mode of access: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/#Article11.4>. – Date of access: 30.10.2022.

5. The Venice Charter: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites [Electronic resource] // ICOMOS Official site. – Mode of access: <https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter>. – Date of access: 26.09.2022.

6. Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit / W. Benjamin // Gesammelte Schriften : in 7 Bd. / W. Benjamin ; Hrg.: R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. – Frankfurt am Main, 1974. – Bd. 1, Th. 2. – S. 435 – 467.

7. Syrian Heritage [Electronic resource]. – Mode of access: <https://iconem.com/syria/>. – Date of access: 28.10.2022.

8. Million image database [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.millionimage.org.uk/>. – Date of access: 10.10.2022.

9. World Heritage Week on Trafalgar Square [Electronic resource] // The Institute for Digital Archaeology. – Mode of access: <https://digitalarchaeology.org.uk/trafalgar-information>. – Date of access: 04.06.2020.

10. Mont-Saint-Michel: The historic 3D model comes to life [Electronic resource] // Microsoft Official site. – Mode of access: <https://unlocked.microsoft.com/mont-saint-michel/>. – Date of access: 04.06.2020.

11. Multisensory UNESCO [Electronic resource]. – Mode of access: <https://digitalunesco.pl/en/>. – Date of access: 15.07.2022.

12. Marcel Breuer's Saint John's Abbey Church [Electronic resource] // Iddqd Official site. – Mode of access: <https://iddqd-studio.com/works/saint-johns-abbey-church>. – Date of access: 26.09.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье охарактеризованы основные области применения цифровых технологий в сохранении памятников архитектуры: оцифровка «наследия в опасности», создание 3D-моделей утраченных памятников. Выявлено, что ограниченное применение высококачественной цифровой архитектурной визуализации снижает выразительные и документальные качества моделей. Наибольший иммерсионный потенциал демонстрирует гиперреальная цифровая визуализация, способная создать иллюзию мультисенсорного восприятия. Методы гиперреальной визуализации рекомендуется использовать для моделей, изображающих утраченные памятники архитектуры.

SUMMARY

The article describes the main areas of application of digital technologies in the conservation of architectural monuments: the «digitization» of heritage in danger and the creation of virtual 3D models of lost monuments. The limited use of high-quality archviz reduces the expressive and documentary qualities of models. Hyperreal visualization demonstrates the greatest immersive potential, due to its ability to create an illusion of multisensory perception. Therefore, hyperreal visualization methods are recommended for models of lost architectural monuments.

Ван Син

АТРИБУТЫ ПРОФЕССИЙ В КИТАЙСКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ XX – НАЧАЛА XXI В.

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2023)

В искусствоведении существенным признаком или свойством определённого образа в живописи являются атрибуты, которые противопоставляются акциденциям, то есть свойствам, не имеющим

прямого и непосредственного значения для восприятия живописного образа.

Показательным примером синтетического воплощения в китайской портретной живописи конца XX – начала XXI в. атрибутивной составляющей служат образы профессий. В воплощении профессиональных образов происходит трактовка социокультурных и исторических канонов конкретной эпохи, определённых социальных и нравственных норм, которые характерны для представителей разных профессий.

Профессиональная принадлежность раскрывается в портретной живописи Китая с помощью особых смысловых наполнений, конкретных знаков, через которые художники делают осмысленными и доступными образы представителей различных профессий. В китайской живописи конца XX – начала XXI в. всеобъемлющее воплощение получили образы таких профессий, как крестьяне, врачи, педагоги, представители творческих профессий, а также исторические и политические деятели. Качественное вычленение данных образов обосновано, во-первых, непосредственным вкладом названных профессиональных деятелей в развитие Китая, во-вторых, достаточно репрезентативным обращением самих китайских художников к данным образам.

Среди многочисленных исследований по китайской живописи, как в белорусской, так и зарубежной историографии, нет обобщающих работ, непосредственно посвящённых воплощению профессиональной тематики и анализу её атрибутивной составляющей. На протяжении долгого времени интерес к особенностям профессиональных образов был только элементом общей заинтересованности в социологической интерпретации актуальных событий в экономическом и общественном

развитии Китая. С позиций искусствоведения вопросы профессий не были даже отчасти изучены. В качестве исключения можно только определить небольшое число работ по особенностям образов крестьян в китайском портрете.

Цель данной статьи – выявить специфику атрибутивной составляющей в образах представителей профессий в китайском живописном портрете конца XX – начала XXI в.

Преодоление устоявшейся идеологической модели после 1980-х годов связано с активным творческим пробуждением художественного сообщества Китая, которому был предоставлен выбор более свободного выражения идей, формулирования посылов к обществу. В русле подобного идейного плюрализма китайские мастера кисти начали осмыслять национальное развитие своего государства с позиций вклада в него конкретных профессиональных деятелей. Художники, с одной стороны, черпали вдохновение из истории, а с другой – делали попытки предвидеть будущее. Мастера кисти через образы профессиональных деятелей отражали собственное и общественное отношение к переменам, выстраиваемому государством курсу.

На формирование портретной масляной живописи Китая, согласно китайским искусствоведам Лань Лан, Ван Фулуо и Цзэн Рун, большое влияние оказала европейская школа живописи [2]. В. Г. Белозёрова определила в развитии стилистики китайского портрета три принципа национальной эстетики: «Первый принцип, заимствованный из физиогномики “сянфа”, утверждал непосредственную связь между особенностями строения физического тела, психикой и умственными способностями человека, совокупно определявшими его судьбу. Традиция визуальной психосемиотики не позволяла заказчику требовать от художника изменения облика портретируемого под какие-либо

идеализирующие стандарты, так как считалось, что это приведёт к подмене личности. Второй принцип основывался на концепции “единотелесности” (“и ти”) Вселенной, в соответствии с которой каждая часть человеческого лица пребывала в энергетическом резонансе с различными астрономическими и ландшафтными объектами. В портрете человек характеризовался одновременно как часть космоса, социума и рода. Третий принцип касался духовного содержания образа портретируемого, обозначаемого термином “шэнь”. Проведённый анализ случаев употребления термина “шэнь” в трактатах показывает, что их авторы подразумевали под шэнь не индивидуальность портретируемого (некую душу) и не сакральное начало (дух), а персонифицированное проявление связи единичного с Всеобщим» [1, с. 398 – 399]. Данные принципы могут также быть применены при вычленении атрибутивной составляющей в китайской портретной живописи на профессиональную тематику.

В произведениях с образами крестьян в качестве атрибутов данной профессиональной деятельности выступают отдельные смысловые и содержательные штрихи и детали. В рассматриваемый период главным произведением, открывшим начало крестьянской тематике в китайской живописи, стало полотно Ло Чжунли «Отец» (рисунок 1), написанное в 1980 г.

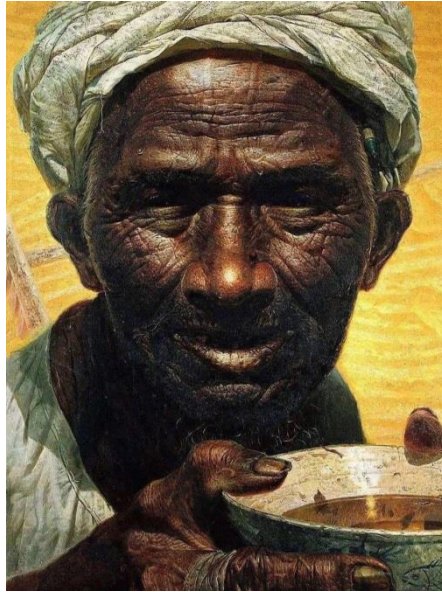


Рисунок 1. Ло Чжунли. Отец, 1980 г.

Атрибутом крестьянской принадлежности главного героя является глубоко высохшая и морщинистая кожа. Ло Чжунли избрал нетипичный способ выражения крестьянской тематики. Художник отошёл от идеологической установки на восхваление трудящегося класса и реалистично на примере лица одного крестьянина изобразил в некотором роде состояние самого Китая. Атрибутивная составляющая портрета крестьянина показывает общественный упадок государства. Изображённый крестьянин воплотил в себе горестное положение практически всего населения. Его лицо – это одновременно атрибут образа крестьянина и в то же время авторское представление самого Китая – уставшего, отчаянного, утратившего веру. Реализм Ло Чжунли кажется даже слишком гнетущим, избранная им правдоподобная манера выражения слишком резка. Однако портрет крестьянина «Отец» обратил внимание на бедствующее положение крестьян, отчасти даже способствовал более кардинальным переменам, оформившимся уже в середине 1980-х годов. Китайский искусствовед Се Цзябин в своих исследованиях задаётся вопросом, почему картина Ло Чжунли имела

такой успех, почему простое изображение крестьянина с грубым лицом вызвало столько похвалы, объясняя это тем, что до культурной революции произведения живописи были в основном идеалистическими и героическими. Произведение «Отец» несёт в себе гуманистический дух и являет миру весьма заурядный и типичный образ крестьянина. С точки зрения техники, эта работа Ло Чжунли использует сверхреалистичный метод выражения, который заставляет людей почувствовать печаль бедности в каждой детали картины. Ло Чжунли хочет изобразить не просто бедного старика, он желает вызвать у людей внимание, сочувствие и похвалу к тяготам крестьян-бедняков через изображение крестьянских образов [3].

Крестьянская тематика в портретной живописи нашла дальнейшее осмысление в творчестве Чжэн И. Основная тема полотен художника – забытые крестьяне, оказавшиеся в бедствующем положении. Чжэн И интересуют жители северного Китая, которым приходится выживать в холодных погодных условиях. Атрибутами образа крестьянина в работах кисти Чжэн И являются специфические головные уборы, старая грязная одежда. Важной визуальной составляющей воплощения крестьянских образов у Чжэн И также выступают пастбища, на фоне которых изображены труженики села. Работа «Свободное сердце» (1996) (рисунок 2) этого мастера изображения жизни крестьян северного Китая своим лирическим характером, совмещённым с задумчивым и печальным взглядом крестьянина, вызывает сочувствие. Герою картины холодно, даже небо выполнено в ярко-синих красках.



Рисунок 2. Чжэн И. Свободное сердце, 1996 г.

Внутренняя собранность и излишняя самоуверенность без приёмов приукрашивания показаны в композиции «Взгляд в новый век» (1998) (рисунок 3). Крестьянин в этой картине более уверенно смотрит в будущее. Художник учёл исторические реалии, когда в последние годы прошлого века Китай смог повысить уровень жизни крестьянского населения. Руки портретируемого героя – в карманах брюк, его одежда уже не такая ветхая. В картине интересен посыл главного героя, он то ли с вопрошением смотрит на остальных и пытается выглядеть уверенно, то ли доволен собранным урожаем. Образ крестьянина трансформировался, жители деревни больше не голодают, их кожа не выжжена под лучами солнца, жизнь крестьян стала намного лучше. Однако проблемы в положении крестьян к концу XX в. не были полностью устранены. Чжан Цзинмяо упоминает, что после 1980-х годов китайские художники раскрывали образы крестьян с позиций реалистического отражения событий, что привело к более глубокому и концентрированному вниманию к данной категории населения страны [4, с. 32].

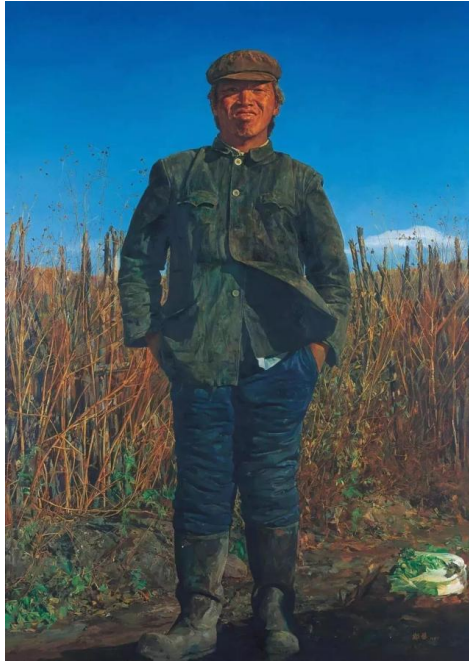


Рисунок 3. Чжэн И. Взгляд в новый век, 1998 г.

Прототип портрета «Отец» Ло Чжунли прослеживается в полотне «Повсеместная надежда» (1997). Чжэн И позаимствовал технику изображения высохшей кожи терракотового цвета. Однако в этой работе крестьянин не поникший, а улыбающийся. Название произведения также указывает на мысль о том, что крестьянская тематика становится более позитивно настроенной.

Абсолютно другие идеи высказываются художниками в произведениях, посвящённых историческим и политическим деятелям Китая. Изображение политических и исторических фигур наиболее часто встречается в портретах с однофигурными и многофигурными композициями. Отметим существенное отличие китайского искусствоведения от зарубежного в том, что в Китае, ввиду острой приверженности к истории страны, тематика прошлого выступает одной из главных в творчестве художников. Это отразилось в том, что групповые портреты на историческую тематику получили широкое признание в художественной среде.

Масштабный групповой портрет «В плавание» (2009) (рисунок 4), написанный совместно художниками Хэ Хунчжоу и Хуан Фасян, полностью создан в соответствии с исторически достоверными событиями.



Рисунок 4. Хэ Хунчжоу и Хуан Фасян. В плавание, 2009 г.

В 1921 г. в Шанхае состоялся I съезд Коммунистической партии Китая. Из-за саботажа со стороны шпионов из патрульного дома во Французской концессии делегаты съезда партии были вынуждены пересечь на небольшой корабль, чтобы продолжить работу съезда. Таким образом, картина воплотила незыблемое желание китайского политического сообщества отстаивать собственные принципы, несмотря на давление со стороны недругов. Центральной фигурой работы стал образ молодого Мао Цзэдуна – одной из самых значимых политических фигур в истории Китая XX в. Атрибутивными элементами образа этой исторической личности стали окружающие его товарищи по партии. В этом состоит одно из определяющих отличий в атрибутивном оформлении портретов с историческими фигурами. В качестве атрибутов образа политического деятеля зачастую являются его соратники. Мотивация художников в таком композиционном решении состоит в конформистском мышлении, свойственном китайскому народу. Сплочение нации начинается с консолидации поддержки

ближайшего окружения. Герои картины не бегут от погони, а стремятся к великим достижениям. Поэтому работа выглядит величественно, свет сосредоточен на каждом образе, бушующие волны придают загадочность атмосфере. Надвигающаяся буря символизирует не опасность, а приближающиеся изменения в стране. Фиксация цветовой диспропорции стала способом актуализации связи между прошлым и будущим всей страны.

Чэн Цзян – автор картины «Генералы республики». Художник использует множественную групповую композицию с колористическим выделением главной фигуры – Мао Цзэдуна. Облачённые в военную форму политики снова выступают в роли атрибутивного дополнения к основной фигуре произведения. Чэн Цзян пытается создать драматический эффект, но использует тёплые пастельные тона.

В портретах на медицинскую тематику весьма широк перечень атрибутивных средств создания образа медицинского работника. В полотнах этой категории художниками задействованы атрибуты, формирующие внешний облик героя (это свойственно и портретам на крестьянскую тематику) и дополняющие центральный образ (используются в портретах политических и исторических фигур). Цзинь Шаньги в работе «Врач» (1980) создаёт образ доктора непосредственно через его внешний облик. Белый халат человека средних лет недвусмысленно говорит о его профессиональной принадлежности. Дополняют образ очки, белая рубашка и галстук. Врач погружён в собственные мысли, на его фоне изображена лишь тёмно-коричневая стена. Поэтому свет становится символом духовной мощи врача, отражает его внутреннее состояние спокойствия.

Медицинская профессиональная сфера обозначена в картине Ма Лэй и Чжан Цайи «Йойо Лумин» (2019). Художники зафиксировали

момент сложных мыслительных операций. Молодые и более опытные врачи собрались вместе и обсуждают конкретную ситуацию. Немаловажное значение имеют словно отражающиеся на стеклянной поверхности силуэты пробирок для проведения химических опытов. В некоторой степени художники попытались антикизировать свою работу, придав расплывчатые и бледные оттенки изображению пространственных форм. Полотно стало средоточием достижений китайской медицины.

Эпоха пандемии отразилась на портретной китайской живописи, вписав конкретные атрибуты в работы с образами представителей медицины. Лю Чжиюн зафиксировал непрекращающиеся трудовые будни врачей во время страшной эпидемии, Ван Сяньцзе использует градусник для измерения температуры в качестве символа и атрибута наступившей новой реальности.

Атрибуты профессий в китайском живописном портрете конца XX – начала XXI в. выражены в нескольких направлениях. В работах с образами крестьян атрибутивная составляющая раскрыта китайскими художниками через внешний облик портретируемого. Этапным произведением китайской портретной масляной живописи стала картина Ло Чжунли «Отец», выведшая крестьянскую тематику в передовую область художественного анализа. В портретах политических и исторических деятелей Китая атрибуты профессии сформированы при помощи окружающих товарищей по партии («В плавание», «Генералы республики»). Медицинская профессиональная сфера в портретной живописи формируется через символику белого оттенка, атрибуты коронавирусной пандемии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белозёрова, В. Г. Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета / В. Г. Белозёрова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10, вып. 3. – С. 398 – 418.
2. 兰岚. 当代中国油画中的人物动态表现与色彩特点 / 兰岚, 王福罗, 曾润 // 当代旅游. – 2018. – № 6. – 290页. = Лан, Лань. Динамическое выражение персонажей и цветовые характеристики в современной китайской масляной живописи / Лань Лан, Фан Фулуо, Цзэн Рун // Современный туризм. – 2018. – № 6. – С. 290.
3. 谢家兵. 中国油画创作中的农民形象 / 谢家兵 // 考试周刊. – 2017. – № 58. – 170页. = Цзябинь, Се. Образы крестьян в масляной живописи Китая / Се Цзябинь // Экзаменационный еженедельник. – 2017. – № 58. – С. 170.
4. 张静森. 改革开放后中国油画创作中农民形象的演进 / 张静森 // 大舞台. – 2014. – № 5. – 31–32页. = Цзинмяо, Чжан. Эволюция крестьянских образов в китайской масляной живописи после реформ и открытости / Чжан Цзинмяо // Большая сцена. – 2014. – № 5. – С. 31 – 32.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются образы представителей отдельных профессий в китайском живописном портрете конца XX – начала XXI в., определены атрибуты воплощения профессиональной тематики. На примере образов крестьян, исторических и политических фигур, врачей выявлено, что атрибутивная составляющая в такого рода портретах раскрывается китайскими художниками через внешний облик портретируемого, многофигурное композиционное решение, обращение к конкретным визуальным символам.

SUMMARY

The article examines the images of representatives of certain professions in Chinese pictorial portraits of the late 20th - early 21st centuries, and defines the attributes of the embodiment of professional themes. On the example of the images of peasants, historical

and political figures, doctors, it was revealed that the attributive component in such portraits is revealed by Chinese artists through the appearance of the person being portrayed, a multi-figured compositional solution, and an appeal to specific visual symbols.

Ван Яньсинь

ИНТЕРАКТИВНОЕ ИСКУССТВО В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ 1990 – 2010-Х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.03.2023)

Интерактивное цифровое искусство широко применяется в средовом дизайне городского пространства 1990 – 2010-х годов. В общественных пространствах устанавливают кинетические скульптуры, фасады зданий декорируют электронными экранами, на которых экспонируют анимированную цифровую графику и живопись – стены зданий при этом играют роль компьютерного интерфейса [1, с. 154 – 155]. Благодаря внедрению цифрового искусства в средовой дизайн в архитектуре проявляется принцип интерактивности или обратной связи, соответствующий общественной потребности в живых динамичных городских пространствах.

Началом широкого применения цифрового искусства в средовом дизайне можно считать рубеж 1990-х – 2000-х годов, когда возникают первые экспериментальные проекты, в которых цифровое искусство неотделимо от архитектуры здания. В 2010-е годы это явление приобретает массовый характер: элементы цифрового искусства начинают появляться в проектах, стремящихся к узнаваемости, но не претендующих на статус настоящих архитектурных экспериментов. Целью статьи является определение основных путей соединения

цифрового искусства и архитектурного формообразования в средовом дизайне современного городского пространства.

Знаковым объектом, соединяющим в себе подходы цифрового искусства и компьютерного архитектурного формообразования, является инсталляция «D-Tower», возведённая в 2001 – 2003 гг. в городе Дётихем в Нидерландах по проекту выдающегося голландского архитектора Л. Спайбрука (NOX) – пионера цифрового формообразования. Работа состояла из трёх элементов, объединённых в единую интерактивную систему: башни (одновременно здания и скульптуры), анкеты и веб-сайта.

Криволинейная башня характеризуется сложной нелинейной поверхностью. Модель была создана в компьютерной программе для криволинейного моделирования, отлита из эпоксидной смолы в формах, фрезерованных на ЧПУ-станках. Интернет соединяет скульптуру с сайтом, где жители города отвечают на вопросы анкеты, рассказывая о своём настроении. Информация передаётся башне, которая меняет цвет подсветки в зависимости от доминирующей эмоции: синий символизирует счастье, зелёный – ненависть, красный – любовь, а жёлтый – страх. Таким образом, в этой работе в полной мере реализован принцип интерактивности, предполагающей взаимный обмен информацией между пользователем и объектом.

Павильон «H2Oехро» (1997 г., Нетл-Янс, Зеландия, Нидерланды, арх. Л. Спайбрук) посвящён сложной истории взаимоотношений Нидерландов с водой: страна обязана своим богатством морской торговле, но каждый клочок земли голландцы вынуждены забирать у моря. Подчёркивая этот символизм, здание возвели на искусственном острове в юго-западной части Нидерландов. Ассоциации с водой прослеживаются в каплеобразной форме здания. В интерьере все углы

скруглены, а изогнутые, обтекаемой формы стены плавно перетекают в пол. На все поверхности проецируется цифровой видео-арт, изображающий движение воды. Световые и сенсорные датчики передают данные о движении посетителей на компьютер, управляющий проекциями. Если посетитель наступал на пол ногой, от ступни расходились концентрические круги, от прикосновения к стенам разлетались брызги.

В работах Л. Спайбрука соединяются два подхода к созданию цифрового искусства: 1) интерактивность обеспечивается информационными технологиями; 2) сложные формы зданий, находящиеся на грани между скульптурой и архитектурой, можно разработать и воплотить исключительно с помощью компьютера.

Использование интерактивной подсветки для создания арт-объектов, приобрело массовый характер в середине 2010-х годов. Среди художников, специализирующихся на подобных образцах паблик арта, можно упомянуть А. Франко, Д. Левин, студию «Iregular» и других. Интерактивная паблик-арт скульптура «Сердце города» («The Heart of the City», 2015 г., Сидней, Австралия) бразильской художницы А. Франко излучает свет в соответствии с биением сердца человека. Скульптура представляет собой трёхместную красную скамью в форме стилизованного человеческого сердца, овитого светодиодным шнуром. В центре скамейки установлен датчик пульса, который синхронизировался с сердцебиением посетителей. Если приложить к датчику палец, скамейка загоралась яркими неоновыми огнями, которые моргали в такт ритму пульса. Таким образом, каждый мог разделить своё сердцебиение с окружающими, увеличив своё сердце до масштабов целого города.

Инсталляция «Революции» («Revolutions», 2013 г., Пенсильвания, США, дизайн «Solar Sculptures») обыгрывает две проблемы городского освещения: экономное расходование электроэнергии и световое загрязнение. В скульптуру в форме кольца и арки встроены датчики движения и 300 светодиодов. Освещение находится в режиме энергосбережения, пока не «почувствует» приближение человека или другого живого существа – в этом случае огни загораются и реагируют на изменение направления движения, размахивание руками и т. д. Таким образом, энергосберегающее освещение, которое загорается от движения, превращается из раздражающего инженерного решения в увлекательную игру.

В инсталляции цифрового паблик-арта «Солнцестояние» («Solstice», 17.11.2022 – 24.02.2023, Хьюстон, Техас, США, дизайн «Iregular») исследуются проблемы последствий человеческих действий. На небольшом бульваре установлено несколько десятков светящихся рам размером с дверной проём со встроенными зеркалами, повёрнутыми друг к другу, благодаря чему пространство усложняется бесконечными отражениями. Освещение рам и зеркал регулируемое, в каждую встроены динамики, воспроизводящие шумы. В начале бульвара установлена рама с вращающимся светящимся шаром, изображающим солнечный диск. Если человек прерывает нормальное вращение солнца и поворачивает его под определённым углом, цвет подсветки и звуковое сопровождение меняются с волновым эффектом. По задумке автора, точно так же, как солнце влияет на настроение, смену времён года и природу, индивидуальные решения влияют на мироздание [2].

Интерактивная ландшафтная скульптура «Последний океан» («The Last Ocean», 28.08.2022 – 05.09.2022, фестиваль «Burning Man», пустыня Блэк рок, Невада, США), созданная Д. Левин, посвящена проблеме

загрязнения Мирового океана пластиком. На земле приблизительно выложена мозаика 15 на 25 метров из интерактивных платформ в форме неправильных пятиугольников. В полупрозрачные белые платформы, спрессованные из переработанного океанского пластика, встроено холодное голубое освещение, создающее выразительный контраст с окружающим песком. Если человек наступает или садится на платформу, она начинает гореть ярче и меняет цвет на бирюзовый. Все элементы вместе формируют эффект переливающегося ледяного поля посреди пустыни.

Арт-объекты со встроенным механизмом обратной связи остаются достаточно редким явлением, так как их разработка и реализация требует серьезных финансовых вложений и привлечения архитекторов и художников с нетривиальными узкоспециальными навыками. Более популярными и массовыми являются интерактивные цифровые или динамичные фасады, которые создают подобие живой «кожи» здания и играют роль холста для произведений цифрового искусства.

Фасады-экраны применялись в инсталляции «ДНК города» («City DNA»), разработанной для Миланской недели дизайна 2017 г. российскими архитекторами А. Стерлиговой, С. Чобаном и С. Кузнецовым. В центре внутреннего дворика Технического университета Милана была установлена крестообразная в плане конструкция из двух стен, пересекающихся под углом 90° . На одной стене были установлены медиа-экраны, на перпендикулярной – зеркала. На мультимедийном экране демонстрировали коллажи, собранные из фотографий Шанхая, Нью-Йорка, Москвы и Милана. Масштаб изображений непрерывно менялся от фрагментов облицовки стен и рисунка окон до широких панорам, от резких кадров до размытых. Но даже в быстрой смене кадров моментально угадывались индивидуальные черты каждого из

городов. По задумке авторов, именно этот калейдоскоп позволял вычлениить «молекулу ДНК, в которой зашифровано своеобразие каждого города, каждого квартала, каждого отдельно взятого дома» [3].

Близкая по содержанию задумка была реализована в иммерсивной инсталляции «Виртуальные изображения: Сан-Франциско» («Virtual Depictions: San Francisco», Сан-Франциско, США, художник Р. Анадола). Инсталляция символически рассказывает историю города через серию коротких видео, на которых особенности планировки, ландшафта, архитектуры города преобразованы в подвижные параметрические 3D-скульптуры, которые выводятся на светодиодный экран. В инсталляции «Звезда: Цифровой холст» («The Star: Digital Canvas», 2019 г., Сидней, Австралия, проект студии дизайна «Ramus») на изогнутом экране, встроенном в лестницу, демонстрируются работы местных и мировых художников, аниматоров и режиссёров, посвящённые световому ритму Сиднея. Фасады бизнес-центра «Цяньхай» (Хэнань, КНР) окутаны экранами, на которых днём транслируют облачный узор в стиле традиционной китайской живописи. Ночью здание превращается в динамичный цифровой экран с яркими динамичными рисунками.

Павильон компании «SM» в Сеуле (Южная Корея, 2019 г., дизайн студии «d'strict») украшает цифровая 3D-инсталляция «Волна». Стены павильона с трёх сторон покрыты светодиодными экранами, на которые выводится сверхреалистичное видео с изображением бурных волн, бьющихся о прозрачные стены. Кажется, вода готова выплеснуться за пределы экрана, что вместе со звуковым сопровождением производит мощное аудиовизуальное воздействие на зрителей, создавая визуальный эффект бури в гигантском аквариуме. Захватывающее природное явление и лаконичная городская архитектура сливаются в одно целое.

Тем не менее, остаётся открытым вопрос о том, можно ли считать электронные экраны на стенах примером полноценной реализации синтеза искусств. В большинстве рассмотренных примеров не происходит полноценного соединения объёмно-пространственного решения зданий и цифровых работ. Изображения зачастую не взаимодействуют с плоскими стенами: они не вторят облику здания, подчёркивая его очертания, и не контрастируют с ним, противопоставляя линии рисунка форме стен.

Цифровые анимированные произведения на фасадах достаточно однообразны, как правило, это абстрактные цветовые пятна, плавно перетекающие из одного состояния в другое. Здания с фасадами-экранами являются грубым воплощением идеи «декорированного сарая», которую предложили Р. Вентури и Д. С. Браун в книге «Уроки Лас-Вегаса» [4, с. 67]. Рассинхронизация объёмно-пространственного решения зданий и цифровых изображений на фасадах объясняется, в первую очередь, недостаточным развитием технологий светодиодных экранов. Со временем следует ожидать более скульптурных работ, в которых цифровые изображения на фасадах станут действительно неотделимы от композиции здания.

Принципиальным является вопрос разграничения интерактивных и динамичных фасадов. Динамичный фасад подразумевает движение и изменение элементов, но для полноценного воплощения принципа интерактивности необходимо обеспечить взаимодействие фасада и пользователя и взаимный обмен информацией между ними. В настоящее время большинство фасадов, называемых интерактивными, в большей степени соответствуют критериям не интерактивности, а динамизма, так как зритель пассивно наблюдает за меняющейся картинкой. Как отмечается в исследовании Технологического университета Эйнховена,

в современных интерактивных инсталляциях «ограничено пространство взаимодействия для людей, “использующих” публичную проекцию: сообщения в основном однонаправленные, и человек мало что может сделать, чтобы оказаться вовлечённым в более богатое взаимодействие, чем простое потребление информации» [5, с. 430]. Это противоречие объясняется недостаточным развитием технологий искусственного интеллекта. Дальнейшее развитие цифровых технологий, в особенности нейронных сетей, позволит решить существующие проблемы, привнеся цифровым фасадам способность полноценно отвечать на запросы пользователей.

Оформление зданий и городской среды цифровыми произведениями ещё находится в самом начале своего пути. Цифровое искусство в архитектуре и средовом дизайне воспринимается скорее как элемент декора. Подобные произведения, даже формально посвящённые актуальным проблемам, выглядят скорее как средство развлечения, весёлый аттракцион, чем как серьёзное художественное произведение. Но коммерциализация и коммодификация искусства, его превращение в развлекательное зрелище является глобальной проблемой последнего столетия; цифровое публичное искусство в этом вопросе лишь следует устоявшейся тенденции. Решение этой проблемы возможно лишь на глобальном уровне, выходящем за рамки узкой области интерактивных цифровых арт-объектов.

У многих художников и архитекторов ограничено техническое или художественное понимание возможностей компьютерных технологий; многие думают, что цифровое искусство можно использовать только для рисования и рендеринга [6, с. 87]. С развитием цифрового искусства в профильных дисциплинах должно закрепиться понимание, что цифровое искусство – это новый подход к средовому дизайну. В архитектурном

проектировании цифровое искусство должно быть интегрировано в архитектурно-художественное решение зданий, а не только в эскизирование или визуализацию.

В цифровую эпоху удалось повысить общность человечества, сняв ограничения времени и пространства, географические, политические, этнические, религиозные барьеры между людьми [7, с. 94 – 95]. Архитекторы также должны быть готовы включиться в этот процесс: учитывать особенности различных культур, тем самым закладывая прочную основу для будущего дизайна. В архитектурном проектировании взаимодействие людей друг с другом и окружающим пространством имеет важное значение. Цифровое искусство делает дизайнерские работы более доступными для людей, они могут интуитивно чувствовать идеи и концепции, выраженные архитектурным проектом. Благодаря интерактивным средствам, обычные люди могут даже принимать участие в архитектурном проектировании, изменяя традиционное представление о том, что архитектура предназначена только для созерцания. Цифровое искусство, интегрированное в архитектуру зданий, оживляет городскую среду, делает жизнь горожан более насыщенной и интересной.

Целью проектирования зданий является не только формирование пространства для жизни людей, но также интеграция дизайна в повседневность [8]. Благодаря синтезу цифрового искусства и архитектуры люди узнают о технологических инновациях в средовом дизайне: дополненной и виртуальной реальности, интерактивном и параметрическом дизайне и т. д. Поэтому развитие новейшей архитектуры неотделимо от цифрового искусства. Используя арсенал выразительных средств цифрового искусства, архитектура способна

изменять образ города с учётом возможностей интерактивного и иммерсивного опыта познания пространства человеком.

Таким образом, принцип синтеза искусств не в полной мере реализуется в современных интерактивных фасадах, но воплощается в арт-объектах со встроенным механизмом обратной связи, обеспеченным компьютерными средствами. Большинство фасадов, называемых интерактивными, не соответствуют критериям интерактивности, так как в них не выполняется условие двустороннего взаимодействия фасада и пользователя, реакции фасада на внешний раздражитель. Полноценная интерактивность может быть достигнута лишь на более высоких ступенях развития информационных технологий и при условии массового внедрения инноваций как в цифровое искусство, так и в архитектуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли, Ш. Дизайн выставочного пространства под влиянием цифрового медиаискусства / Ш. Ли // Строительная конструкция. – 2022. – № 52. – С. 150 – 157.
2. Iregular Unveils Monumental Interactive Public Art Installation, SOLSTICE [Electronic resource] // Little Black Book. – Mode of access: <https://www.lbbonline.com/news/iregular-unveils-monumental-interactive-public-art-installation-solstice>. – Date of access: 17.12.2022.
3. В Милане представили инсталляцию City DNA [Электронный ресурс] // «Архсовет Москвы». Сайт главного архитектора Москвы Сергея Кузнецова. – Режим доступа: <https://archsovet.msk.ru/article/sobytiya/v-milane-predstavili-installyaciyu-city-dna>. – Дата доступа: 24.04.2022.
4. Вентури. Р. Уроки Лас-Вегаса: забытый символизм архитектурной формы / Р. Вентури, Д. Скотт Браун. – М. : Стрелка Пресс, 2015. – 212 с.
5. Attractiveness of an Interactive Public Art Installation : Proceedings of the International Conference on Distributed, Ambient, and Pervasive Interactions / J. Hu [et

al.] // Lecture Notes in Computer Science, vol 8028. – Berlin ; Heidelberg, 2013. – P. 430 – 438.

6. Сунь, Ю. Исследование иммерсивного сценографического дизайна цифрового медиаискусства : дис. ... канд. искусствоведч. наук : 08.09.06 / Ю. Сунь. – Пекин, 2021. – 87 л.

7. Чжао, Ц. Моё мнение об основах преподавания изобразительного искусства в архитектуре / Ц. Чжао // Исследования в области художественного образования. – 2019. – № 16. – С. 91 – 98.

8. Лю, Ц. Исследование применения цифрового медиаискусства в дизайне дисплеев / Ц. Лю // Оценка искусства. – 2021. – № 35. – С. 147 – 154.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема синтеза архитектурного проектирования и цифрового искусства в среде современных городов. Выявляются основные пути интеграции цифровых произведений: установка светодиодных экранов на фасадах и проекция изображений на стены и создание полноценных синтетических произведений, в которых цифровые проекции неотделимы от объёмно-пространственного решения зданий и арт-объектов. Принцип синтеза искусств в полной мере реализуется только во втором типе объектов. Соединение цифрового искусства и архитектуры в городской среде 1990 – 2010-х годов демонстрирует как выразительные возможности (интерактивность, иммерсивность, динамизм), так и ограничения (фасадизм, однообразие художественных решений, частичная реализация принципа интерактивности).

SUMMARY

The article investigates the problem of synthesis of architectural design and digital art in contemporary urbanism. The main ways of integrating digital works are identified: the installation of LED screens on facades and the projection of images on walls and the creation of synthetic artworks, in which digital projections form an integral part of the building's or object's shape and structure. The principle of the synthesis of art is fully realized only in the second type of objects. The combination of digital art and architecture in the 1990s – 2010s urbanism demonstrates both expressive possibilities (interactivity,

immersiveness, dynamism) and limitations (facadism, monotony of artistic solutions, only partial realization of the interactivity principle).

Дин Шутин

РИТМ КАК ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СРЕДСТВО В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 13.03.2023)

Ритм является одним из основных образно-композиционных средств построения живописного произведения и с этой точки зрения представляет постоянный интерес для исследователей. Разные аспекты проявления и функционирования художественного ритма в западноевропейской и русской живописи освещены в публикациях Ю. Г. Боброва, Е. В. Волковой, Н. Н. Волкова, Л. Ф. Жегина, Р. А. Зобова, Н. Л. Ларьковой, А. М. Мостапенко.

Ритм в китайской живописи – новая, но вместе с тем актуальная научная проблема и для белорусского искусствоведения. Пристальный интерес к китайской пейзажной живописи со стороны современных практиков и теоретиков искусства за счёт активизации музейно-выставочной деятельности и усиления культурных контактов между Китаем и Беларусью определил наш научный интерес к заявленной проблематике. Представляется важным определение смыслового наполнения понятия «ритм в китайской пейзажной живописи» и его функционирования в построении живописного произведения. Выявление специфики использования ритма как образно-композиционного средства в китайской пейзажной живописи позволит в будущем провести сравнительный анализ функционирования

художественного ритма в западной (европейской, американской) и китайской живописи.

Ритм в живописи участвует в образно-композиционной организации произведения с целью воплощения определённой идеи. Ритм возникает из движения и олицетворяет его непрерывность. В живописи это своего рода психологическая индукция или обобщение, связанное с предвосхищением результатов наблюдений и экспериментов на основе данных зрительного опыта. С. Г. Костикова отмечает: «В живописи принято рассматривать ритм как чередование цветотональных пятен, из которых складываются объекты реального мира, которые, в свою очередь, могут объединяться в единые композиционные узлы, разбиваться на отдельные композиционные элементы» [1, с. 88]. По мнению Н. Л. Ларьковой, ритм как средство, непосредственно связывающее композиционную систему произведения с образно-содержательной, проявляет себя в стилистических особенностях того или иного исторического периода [2, с. 13].

Ритм является «важнейшим средством упорядочения элементов композиции в единую систему» [1, с. 88] не только в европейской (западной), но и китайской живописи. Рассмотрим, как ритм «проходит» сквозь всю живописную работу, выполненную в жанре шань-шуй. Традиционно в данных работах используются минеральные краски и чёрная тушь. В зависимости от манеры живописи и материалов живопись шань-шуй подразделяется на монохроматический (шуймо), сине-зелёный (цинлу), золотисто-бирюзовый (цзиньби), бесконтурный (мейгу), тёмно-зелёный (лоцин) и светло-красный (цинцзян) стили.

Китайская пейзажная живопись, известная как шань-шуй (гора и вода), насчитывает более чем 1500-летнюю историю. Эта традиция

зародилась в IV и V вв. и достигла зрелости при династии Сун (960 – 1279).

На протяжении всей истории развития шань-шуй возникали различные школы техники и теории, но суть живописи оставалась неизменной. Вместо того, чтобы стремиться воспроизвести пейзаж в точных деталях, художники шань-шуй превращают природу в полуабстрактные высокоструктурированные визуальные формы, чтобы выразить своё душевное состояние в противовес этой идеализированной природе. Не только содержание картины обладает духовным смыслом, но и техника рисования кистью и тушью, заимствованная из китайской каллиграфии, также олицетворяет добродетель художника. Изображение пейзажа выполнено в рассеянной перспективе: разные части одной и той же картины имеют соответствующие точки восприятия. Поэтому просмотр большой картины шань-шуй, особенно длинного свитка, воспринимается как путешествие в идеализированный природный мир.

Живопись шань-шуй является ключевым элементом любительского искусства учёных. Наряду с образованием в области свободных наук, китайские учёные также обучались различным видам изобразительного искусства. Когда эти люди проходили государственный экзамен, они становились учёными-чиновниками в имперской бюрократии и в то же время создателями и зрителями искусства. Таким образом, искусство стало неотъемлемой частью духовной жизни всего сообщества древнекитайских интеллектуалов.

Мышление учёных-чиновников находилось под влиянием двух господствующих идеологий. С одной стороны, они были воспитаны в ортодоксальной системе конфуцианства, которая предполагает порядок и доброжелательность. Учёные-чиновники обладали сильным чувством социальной ответственности и желанием служить стране и приносить

мир всем людям. С другой стороны, на них также оказали глубокое влияние натуралистические идеи даосизма, согласно которым высшая истина кроется в путях природы. В результате учёные-чиновники часто испытывали тоску по отшельничеству, желание вернуться к природному окружению. Но подобные стремления так и остались на уровне идей.

В китайской живописи объединяются поэзия, каллиграфия, рисунок и искусство резьбы печатей. В целом, подобный синтез искусств не просто расширяет художественное наполнение живописного произведения, но и передаёт его основную идею, выражает настроение автора [3]. Кроме этого, отображение видов природы, в особенности высоких вершин гор и текущих потоков воды, пересекающих их, означает единение мужской (ян) и женской (инь) энергий.

Китайская пейзажная живопись – это искусство, основным языком выражения которого является линия, передающая форму, движение объектов и т. д. В шань-шуй китайские живописцы гармонично сочетают длину, толщину, прямолинейность, жёсткость, мягкость, лёгкость, толщину, сухость и влажность линий, создавая разную ритмическую красоту.

В соответствии с различными объектами выражения и эмоциональными требованиями китайские живописцы используют разные техники кисти, туши и рисования. Применение особого приёма «цунь» (в переводе с китайского – штрихи или трещины) позволяет передать текстуру скал, горных вершин и древесных стволов. Данный приём предполагает, что сначала прорисовывается контур, а затем работают лёгким штрихом сухой тушью. Линии в китайской пейзажной живописи не рисуются, а намечаются кистью. Ритмичные линии могут вызывать у зрителя ассоциации с похожими реальными предметами,

кроме того, плотность и ритм штрихов способны передать негативные и позитивные эмоции.

Ритм в шань-шуй присутствует не только в изображении, но и в каллиграфических надписях на живописных работах. Каллиграфия – это, по сути, видимый поток линий, разворачивающихся в пространстве и наполненных ритмом за счёт разницы их написания (толщина, прозрачность и др.). Поэтому художники на протяжении всей истории развития традиционной живописи уделяли большое внимание воплощению основных навыков рисования в каллиграфии, черпая вдохновение в богатстве структуры, динамике и ритме линий. Особую ритмику в шань-шуй создаёт цвет туши.

В китайской пейзажной живописи отмечают пять оттенков туши, на что указал художник, каллиграф и историк искусства поздней династии Тан Чжан Янюань (ок. 815 – ок. 877) в научном труде «Знаменитые картины прошлых веков». Основной цвет туши чёрный. Пять цветовых уровней чёрного (горелый, густой, влажный, сухой и бледный) можно получить путём разбавления чернил с водой в разных пропорциях, при этом «сухой» и «влажный» – это сравнение количества воды, «густой» и «бледный» – оттенки цвета. Чжан Янюань заметил, что «чернила перемещаются пятью цветами», это означает, что изменения цвета чернил достаточно, чтобы выразить отличия между четырьмя временами года и различными объектами [4, с. 16]. Для рисования таких объектов, как горы и зелёная трава, красные цветы и белый снег, не нужно использовать различные цвета. Зритель может почувствовать красочный мир через множество изменений оттенков туши, благодаря чему в картине проявляется единство внешней формы и внутреннего содержания.

Особая ритмичная организация линий и туши стала определяющей для художественного стиля Хуан Биньхуна (1865 – 1955). Красота художественного ритма его пейзажных полотен заключается в уникальной структуре кисти и туши. Взяв за основу технику рисования предшественников и привнеся собственные творческие приёмы, художник разработал свой оригинальный стиль.

Чтобы показать выразительные природные образы, Хуан Биньхун использовал точки и линии. Например, в работе «Бассейн для мытья слонов на горе Эмэй» (1932 г., бумага, тушь, 130×45 см, Музей горы Эмэй, КНР; рисунок 1) при помощи линий художник обозначает очертания домов, веток и камней, а точки различной формы и размера передают текстуру объектов изображения и ритмику пространства.



Рисунок 1.

В верхней правой части полотна размещены стихи художника: «Сегодня я поднялся к “Бассейну для мытья слонов” на горе Эмэй и, когда посмотрел вниз, то увидел, что весь буддийский храм золотой, а его архитектурное убранство великолепно и ослепительно. Внезапно

налетел порыв ветра, и небо заволочло туманом – такой красивый пейзаж нельзя было не запечатлеть» (перевод наш).

С точки зрения композиции картина «Бассейн для мытья слонов на горе Эмэй» разделена на три плана. На переднем представлен дом. Он является визуальным центром картины (окрестности оттенены густыми чернилами). На среднем плане – массивный цветовой блок. Справа от него – пустое пространство, дающее возможность для воображения. Оно создано за счёт использования светлой туши и подчёркивает форму и наклон горы. Использование Хуан Биньхуном туши разных цветов придаёт его живописи живое чувство ритма.

Чтобы показать, как ритм выступает в качестве образно-композиционного средства, рассмотрим ряд работ современного художника, профессора Сычуаньской академии изящных искусств Тан Юньмина (род. в 1953 г.). Его работы создают сильное визуальное впечатление. В них практически нет пустого пространства. Горы на картинах Тан Юньмина напоминают деревья, а предметы сливаются в одно гармоничное целое. При ближайшем рассмотрении очевидно, что точки вплетены в линии, сохраняя аккуратный порядок в хаосе. Издалека кажется, что всё в композиции плотно соединено. Это позволяет любой детали картины стать фокусом визуального считывания зрителя. Тан Юньмин считает, что не следует добавлять в тушь слишком много воды, а штрихи должны иметь силу и ритм [4, с. 16]. Например, чтобы нарисовать дерево, необходимо подобрать тушь соответствующего оттенка, а её цвет может быть гуще и светлее. Две стороны дерева также изображаются разными оттенками (одна – темнее, вторая – светлее), и растительность на всей картине должна соответствовать этому правилу, чтобы картина могла сформировать ощущение лёгкости [4, с. 16].

В работах «Лес» (2016 г., тушь на бумаге, 68×68 см; рисунок 2) и «Старый мост» (2002 г., тушь на бумаге, 68×68 см, рисунок 3) ритмические точки объединяют все планы и передают ощущение пространства. При изучении абстрактных природных форм Тан Юньмин заметил, что акцент на конкретном образе неизбежно ведёт к ослаблению выразительности произведения, что сосредотачивает внимание на его уникальности и подчёркивает формальные характеристики (рисунок 2, 3).



Рисунок 2.



Рисунок 3.

В работе «Красная гряда» (1994 г., бумага, тушь, краска, 221×176 см, Британский музей, Великобритания, рисунок 4) Тан Юньмин акцентирует внимание на живописной манере и визуальном впечатлении от картины. На полотне запечатлены величие и красота природы: покатые пики гор и деревья, покрывающие их. Использование сухой кисти подчёркивает текстуру гор и скал и вызывает эффект работы пером. Постоянно меняющаяся толщина линий в сочетании чёрного и белого цветов создаёт визуальное ощущение красочности и мерцания, отражая ни с чем несравнимое богатство и волшебство природы. Упорядоченная связь между композицией картины и мазками кисти словно заставляет звучать мелодию в изображении, а красный цвет ассоциируется с теплом.



Рисунок 4.

После передачи ритма линий в таких деталях, как камни и деревья, Тан Юньмин приступает к прорисовке картины в целом. Контраст является мощным средством усиления выразительности в живописной композиции. Близлежащие предметы имеют чёткую и тёмную окраску, а удалённые – размытую и более светлую. На подобном контрасте создаётся ощущение пространства [4, с. 17].

Как и в музыке, в живописи изменения толщины, сухости и влажности кисти, подобно длительностям, определяют ритм полотна. Например, если горы и скалы изображены чётко, а дома слишком размыты, то исчезают различия между главным и второстепенным, соответственно, ритм утрачивается.

Таким образом, искусство рождается из жизни, наполненной ритмичным чередованием точек, линий и плоскостей. Изображение и выражение природы китайскими художниками наделяет пейзажную живопись ритмической красотой музыки. Ритм в шань-шуй организуют передний и задний планы картины. Толщина, длина, оттенки линий, их плотность, соотношение частей и целого, цвето-тональное решение, контраст создают ощущение ритма всей живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костикова, С. Г. Ритм в живописной композиции / С. Г. Костикова // Омский научный вестник. – 2015. – № 3. – С. 88 – 89.
2. Ларькова, Н. Л. Историческое развитие ритма как образно-композиционного средства в живописи : дис. ... канд. ист. наук : 17.00.09 / Н. Л. Ларькова. – Барнаул, 2006. – 152 с.
3. Китайская живопись (中国画) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/kitayskaya-zhivopis-/>. – Дата доступа: 09.03.2023.
4. 杜显阁 中国山水画的节奏美 收藏与投资2020年第10期 14–18页. = Ду, Сянж. Ритмическая красота китайской пейзажной живописи / Сянж Ду // Сбор и инвестиции. – 2020. – № 10. – С. 14 – 18.

РЕЗЮМЕ

Ритм является образно-композиционным средством произведений китайской пейзажной живописи (шань-шуй), что утверждается на примере работ художников Хуан Биньхуна и Тан Юньмина. Ритм задаётся через толщину, длину, цвет линий, их плотность, соотношение частей и целого, цвето-тональное решение, контраст. Правильное использование ритма делает картину живой и естественной, полной красоты и художественной привлекательности.

SUMMARY

Rhythm is a figurative and compositional means of works of Chinese landscape painting (Shan Shui), which is confirmed by the example of the works of artists Huang Binhong, Tang Yunmin. The rhythm is set through the thickness, length, color of the lines, their density, the ratio of parts and the whole, the color tone solution, contrast. The correct use of rhythm making the picture alive and natural, full of beauty and artistic appeal.

СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ ВЫЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА І НОВЫЯ ТЭХНАЛОГІІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.11.2022)*

Выяўленчае мастацтва ў сваім развіцці заўсёды абапіралася на тэхналагічныя дасягненні. Гэта звязана з выкарыстаннем як розных матэрыялаў, што ўжываюцца ў якасці асновы, так і новых па складзе маляўнічых пігментаў. Развіццё тэхналогіі жывапісу ішло ў напрамку відазмянення пігментаў, тэхнікі вытворчасці, адкрыцця новых па складзе і адценні (кобальт, кадмій і інш.), а таксама выкарыстання новых сувязных і растваральнікаў [1]. У манументальным жывапісе доўгі час пераважала тэхніка фрэскі – роспіс па сырой тынкоўцы. У якасці асновы для станковага жывапісу служыла дрэва, затым палатно і кардон. Асноўным інструментам жывапісца быў пэндзаль. Важнай тэхналагічнай навіной стала выкарыстанне алейных фарбаў у XV ст. у Нідэрландах. Узаемадзеянне тэхналогій і мастацтва мела месца на працягу ўсёй гісторыі чалавецтва. Тэхналогія насіла пераважна прыкладны характар, яна часцей за ўсё выступала пасрэднікам паміж творчай задумай мастака і яе матэрыяльным увасабленнем. Выкарыстанне навукі і тэхналогій у выяўленчым мастацтве не толькі мяняе аблічча мастацкіх твораў, але і аказвае значнае ўздзеянне на працэс развіцця мастацтва ў цэлым. Дастаткова ўзгадаць факты прымянення камеры абскура, уплыў фатаграфіі. Праблема выкарыстання новых тэхналогій у мастацтве з’яўляецца сучасным працягам пытання аб узаемаадносінах мастацтва і тэхнікі. Яна хвалявала ў той ці іншай ступені практычна ўсіх філосафаў мастацтва і мастацтвазнаўцаў. Новыя

тэхналогіі ў мастацтве заўсёды ўспрымаліся неадназначна. Так, Шарль Бадлер пісаў, што «тэхнічныя хітрыкі, урываючыся ў мастацтва, становяцца яго смяротнымі ворагамі» [2, с. 189]. Асабліваю вастрыню дадзенай праблеме надалі з'яўленне і распаўсюджванне ў XIX ст. тэхнікі фатаграфіі, а пазней кіно. Многія адчулі ў гэтым пагрозу, якая вядзе да разбурэння выяўленчага мастацтва. У выкарыстанні тэхнічных сродкаў бачылася паслабленне творчага духу, заняпад творчай дзейнасці, што ў канчатковым выніку прывядзе да смерці мастацтва. Падобнай пазіцыі прытрымліваліся многія філосафы, напрыклад, Б. Гройс, Ж. Бадрыяр і іншыя. Аднак паступова гэты песімістычны пункт гледжання змяніўся на больш узважаны погляд на тое, што адбываецца. Спрэчка перамясцілася ад ацэнкі эстэтычнай каштоўнасці жывапісных твораў і фатаграфіі ў бок таго, наколькі фатаграфія паўплывала на развіццё самога мастацтва.

Практычна ўжо ў XVIII ст. тэхналогіі традыцыйнага выяўленчага мастацтва дасягнулі сваёй мяжы развіцця. Сучасныя традыцыйныя мастакі выкарыстоўваюць практычна амаль тыя ж самыя (або аналагічныя) пігменты і фарбы, паперу і палатно, пэндзлі. І здавалася, што наўрад ці ў будучым з'явіцца што-небудзь прынцыпова новае. У той жа час зрэдку мы і зараз сутыкаемся з сітуацыяй, калі ў жыццё традыцыйнага мастацтва ўрываюцца новыя тэхналагічныя адкрыцці. Так было са з'яўленнем і шырокім распаўсюджваннем сінтэтычных фарбаў (нітрацэлюлозы, полівінілацэтату, алкідных фарбаў). У 1949 г. была распрацавана акрылавая фарба, што стала надзвычай папулярнай. Яе выкарыстоўвалі мастакі-абстракцыяністы: Марк Ротка, Вілем дэ Кунінг. У 1963 г. была створана прафесійная акрылавая фарба для мастакоў, якую выкарыстоўвалі Эндзі Уорхал, Дэвід Хокні і якая найшла шырокае прымяненне ў творчасці беларускіх мастакоў.

Калі звярнуцца да фатаграфіі, што выклікала мноства спрэчак у XIX ст., то зараз яна выступае самастойным відам мастацтва. І тут таксама назіраюцца значныя перамены ў сувязі з развіццём новых тэхналогій. Важным этапам стала з'яўленне лічбавай фатаграфіі, заснаванай на выкарыстанні матрыцы замест светаадчувальных матэрыялаў, што дало магчымасць адмовіцца ад стварэння негатыва і шматлікіх тэхналагічных працэсаў. Лічбавыя апараты, камп'ютары і графічныя рэдактары садзейнічаюць творчай, мастацкай імправізацыі, адлюстраванню з максімальнай паўнатай асабовага, індывідуальнага бачання мастака. Зразумела, што тэхніка ў дадзеным выпадку ніколі не падмяніла мастака. Значная ўвага надаецца авалодванню новымі тэхналогіямі фотамастацтва ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, дзе разам з традыцыйнымі курсамі спецыяльных прадметаў выкладаюць і новыя тэхналогіі фатаграфікі, камп'ютарную графіку.

Працэс трансфармацыі традыцыйнага мастацтва з боку тэхналогій працягваўся, і эксперыменты мастакоў прывялі да з'яўлення своеасаблівага віду мастацтва. У 1960-х гадах развіццё лічбавых і аналагавых тэхналогій тэле- і радыёвяшчання нарадзіла новы напрамак – электроннае мастацтва. З'яўляюцца новыя віды перформансаў, бодзі-арт, відэаарт, інтэрнэт-арт, а потым і VR-арт (віртуальная рэальнасць) і г. д. Канец 1980-х гадоў стаў часам нараджэння шэрага нефармальных творчых суполак у Беларусі, якія культывавалі нязвыклыя на той час новыя напрамкі мастацтва. Напрыклад, групы «Галіна» і «Форма» звярталіся да арт-повера, «Комі-Кон» – бодзі-арту, «Плюраліз» – перформанса. Мастакі пачалі выходзіць за межы адной плоскасці і ствараць аб'ёмныя творы з дапамогай 3D-друку. Можна бачыць шэраг самых незвычайных напрамкаў у мастацтве, звязаных з выкарыстаннем новых тэхналогій (біяарт, алгарытмічнае, кінетычнае і электроннае

мастацтва і г. д.). Прычым мастакі часцей за ўсё сумяшчаюць у сваіх творах розныя тэхнічныя навінкі.

Лічбавыя тэхналогіі ў выяўленчым мастацтве былі прадстаўлены ў Мінску на фестывалях «Terra nova», што праводзіліся з мэтай папулярызацыі выкарыстання новых тэхналогій у выяўленчым мастацтве. У прыватнасці, у цэнтры ўвагі было развіццё камп'ютарнай графікі і мультымедыйнага мастацтва. Лічбавае мастацтва дае адчуванне сваёй прыналежнасці да еўрапейскай культуры і сучаснага свету. Менавіта яно прадастаўляе шырокія магчымасці для рэалізацыі творчых праектаў, наладжвання дыялогу нацыянальнай культуры з сусветным супольніцтвам. Сярод удзельнікаў былі прадстаўнікі Беларусі, Расіі, Украіны, Літвы, Польшчы, Германіі, Кітая.

У той жа час мастацтва ў сучасных абставінах губляе звыклія абрысы. У сувязі са з'яўленнем новых тэхналогій яго межы становяцца ўсё больш размытымі, яны даюць магчымасць для пранікнення не толькі розных відаў мастацтва, але з'яў, далёкіх ад яго. Узнікае праблема пэўнай дыферэнцыяцыі выяўленчага мастацтва і таго, што можна разглядаць як нешта ад яго ў значнай ступені адрознае. Адбываецца страта арыенціраў і крытэрыяў якасці, стылю, магчымых спосабаў экспанавання. Дыфузія мастацтваў між сабой патрабуе пэўнага філасофскага асэнсавання. Так, дзякуючы лічбавай фотатэхніцы атрымаў распаўсюджанне такі від выяўленчага мастацтва, як фрызлайт (застылы свет). Назва запатэнтавана, і светлавыя малюнкi сталі даволі папулярнымі. Яшчэ больш незвычайны від візуальнага мастацтва – ферафлюід. У дадзенай сітуацыі неабходна таксама акцэнтаваць увагу на выяўленні статусу і ролі лічбавага мастацтва ў сучаснай культуры.

Стрыт-арт, або вулічнае мастацтва, – яшчэ адзін прыклад пранікнення новых тэхналогій у мастацтва. Не так даўно грамадства з

асцярогай і падазрэннем ставілася да «хуліганаў» з балончыкамі фарбы ў руках. Тут ідзе гаворка пра розныя малюнки на сценах дамоў, асфальце. Балансуючы на мяжы паміж вандалізмам і высокім мастацтвам, вулічныя мастакі не адзін дзясятка гадоў адстойвалі сваё права на свабоду выказвання. Паступова гэты рух з развіццём новых тэхналогій у мастацтве і культуры, што маюць прыкладное значэнне, ператварыўся ў вулічныя і інтэр'ерныя графіці, якія спрыяюць стварэнню камфортнага гарадскога асяроддзя. Грамадства пачало добразычліва прымаць такіх творцаў. Насценны роспіс сучасных мастакоў на фасадах дамоў ствараецца ў любой тэхніцы з выкарыстаннем фарбаў, спрэў і іншых матэрыялаў. Вылучаецца і своеасаблівая тэхніка флуарэсцэнтных графіці. Прымяненне флуарэсцэнтных фарбаў, якія свецяцца ўначы, дазволіла вывесці тэхніку графіці на новы ўзровень у архітэктоніцы гарадскога асяроддзя.

Памеры роспісаў стрыт-арту таксама могуць быць рознымі ў залежнасці ад прадастаўленага архітэктурнага аб'екта. Галоўнае – гэта сувязь з навакольным асяроддзем і аб'ёмнае ўзаемадзеянне з архітэктурнай плоскасцю будынка. Насценны роспіс эвалюцыяніраваў ад нелегальнага і стыхійнага праяўлення творчых намаганняў асобных энтузіястаў да мастацтва, якое знайшло падтрымку ў гарадскіх улад і стала прыкметнай і важнай часткай гарадскога асяроддзя. Ён ужо з поўным правам можа разглядацца як самастойны жанр выяўленчага мастацтва. Вулічнае мастацтва спрабуюць раздзяліць на стрыт-арт – нелегальны напрамак і публік-арт, які падтрымліваецца афіцыйнымі структурамі і выконваецца па заказах. Але справа не ў дэфініцыях, паколькі і тыя і другія займаюцца роспісам гарадскіх аб'ектаў і выкарыстоўваюць аднолькавыя матэрыялы. Адзінае, што можа служыць падставай для падобнага падзелу, гэта час існавання тых ці іншых

роспісаў у гарадскім асяроддзі (жаданне заказчыка, перыядычнасць рамонту будынкаў і інш.).

Рэспубліка Беларусь не засталася ў баку ад шырокага міжнароднага развіцця паблік-арту. Даволі частымі сталі рознага роду фестывалі («Vulica Brasil», 2014 г.; стрыт-арт праект «Urban Myth», 2015 – 2016 гг.). Расце і колькасць роспісаў на вуліцах Мінска і іншых гарадоў. Вось толькі некаторыя адрасы, дзе з розным узроўнем майстэрства рэалізаваны творчыя фантазіі мастакоў стрыт-арту: вуліцы Варанянскага, Кірава, Кастрычніцкая, Энгельса, раёны Ракаўскага прадмесця і Каменнай Горкі і іншыя. Толькі дзякуючы развіццю сучасных тэхналогій стала магчымым узнікненне гэтага новага тыпу мастацтва. Мастацтва ў гарадскім асяроддзі не толькі ўзаемадзеінічае з наваколлем, але і аказвае ўздзеянне на грамадскае жыццё раёнаў горада. Раней мы мелі толькі асобныя творы манументальнай гарадской скульптуры і жывапісу, а зараз у гарадскую прастору ўварваліся аб'екты сучаснага мастацтва, якія змянілі маштаб і характар узаемадзеяння з грамадскай прасторай, сталі больш блізкімі і зразумелымі жыхарам горада.

Стрыт-арт – мастацтва ў поўнай меры ўрбаністычнае па сваім характары, яно стала важным элементам архітэктуры і заняло сваё месца ў грамадскім абліччы сучаснага горада. Творы стрыт-арту ствараюцца маладымі мастакамі ў кароткі тэрмін, сучаснымі тэхнікамі і сродкамі. Дынамізм гэтага мастацтва дае шырокія магчымасці для перамен. Лёс твораў залежыць ад шмат якіх фактараў, што робіць іх у пэўнай ступені часовымі па характары і ананімнымі па выкананні.

Яшчэ адзін з раздзелаў паблік-арту – гэта скульптура. Традыцыйная скульптура заўсёды была сведкай канкрэтнага часу, палітызаваным атрыбутам гарадской прасторы. Сучасная рэчаіснасць

унесла і істотныя змены ў гэты від мастацтва. Разам з традыцыйнымі матэрыяламі скульптары пачалі выкарыстоўваць бетон, шкло, пластмасу, лазу, салому і г. д. Не засталася ў баку ад гэтага працэсу і Беларускае дзяржаўнае акадэмія мастацтваў. Студэнты засвойваюць прыёмы работы з традыцыйнымі матэрыяламі скульптара (дрэвам, каменем, металам, керамікай, гіпсам), але разам з тым у іх практыку ўваходзяць шкло, пластык, сілікон, розныя палімерныя матэрыялы, зварны метал і г. д. Выкладчыкі кафедры скульптуры распрацавалі спецыяльныя метадыкі па засваенні студэнтамі работы з рознымі матэрыяламі і тэхналогіямі. У выніку беларускія мастакі выдатна валодаюць тэхналогіямі мастацкай адліўкі як з традыцыйнага матэрыялу скульптараў – бронзы, так і з сілікіну, які зараз даволі папулярны.

Часам можна адзначыць і прымяненне зусім нечаканых матэрыялаў. Так, на вуліцах гарадоў і на аўтазапраўках можна сустрэць работы У. Каноніка, які шырока выкарыстоўвае металалом. Цікавы эксперымент з прыроднымі матэрыяламі прадэманстравалі В. Цімашоў і П. Пірагова ў творы «Абдымкі». А. Клінаў, адзін з удзельнікаў праекта «Kodex» (2011), на 54-й Венецыянскай біенале для рэалізацыі сваёй творчай ідэі звярнуўся да традыцыйнага для Беларусі матэрыялу – саломы. Менавіта з яе была выканана кампазіцыя «Гайная вячэра». Палімерны бетон выкарыстаў для скульптурных фігур свайго праекта «Выхад» на 58-й Венецыянскай біенале К. Селіханаў. Творцы ужо не столькі выяўляюць, колькі будуюць, ствараюць свой прадметны свет. Горад прадастаўляе спрыяльнае асяроддзе для эксперыментаў у галіне стрыт-арту. Важнае месца для развіцця гэтага напрамку належыць пленэрам скульптуры, у выніку правядзення якіх у радзе гарадоў Беларусі (Астравец, Гродна, Магілёў, Смаргонь) засталіся паркавыя скульптурныя экспазіцыі. Але скульптурныя арт-аб'екты часцей за ўсё

існуюць у прасторы горада абмежаваны час і не знаходзяць адпаведнага месца ў гарадскім асяроддзі. Між тым, мы не можам адмаўляць той факт, што яны выступаюць своеасаблівым сведчаннем часу і змяняюць твар горада. Праўда, спрэчным з'яўляецца адказ на пытанне – у станоўчы, ці ў адмоўны бок?

Яшчэ адно адкрыццё, што аказала значнае ўздзеянне на мастацтва, – гэта камп'ютарныя тэхналогіі і ўсё, што з імі звязана. З лічбавымі тэхналогіямі, з узнікненнем якіхчалавецтва перайшло на новы інфармацыйны этап развіцця, мы сутыкаемся сёння практычна ва ўсіх сферах паўсядзённага жыцця і дзейнасці. Пад лічбавым мастацтвам разумеецца творчая дзейнасць з выкарыстаннем камп'ютарных тэхналогій, яе вынік – мастацкія творы ў лічбавай форме [3]. Тэрмін «Лічбавае мастацтва» прымяняецца для абазначэння мастацкіх твораў як традыцыйных, перанесеных у лічбавы фармат або першапачаткова створаных у лічбавым фармаце, так і прынцыпова новых іх відаў, асноўнае асяроддзе існавання якіх – камп'ютарнае. Шырока выкарыстоўваюцца лічбавыя тэхналогіі ў фатаграфіі, напрыклад, фотаімпрэсіянізм, дзе ўжываецца лічбавая апрацоўка здымкаў для ўзмацнення выразных уласцівасцяў і эмацыянальнага ўздзеяння.

У першую чаргу адчулі ўздзеянне лічбавых тэхналогій традыцыйныя віды выяўленчага мастацтва: жывапіс, графіка, скульптура. Яшчэ большым быў уплыў на такія сінтэтычныя віды мастацтва, як хэпенінг, перформанс і іншыя. У лічбавым жывапісе камп'ютар для мастака стаў тэхнічнай заменай традыцыйных інструментаў, такіх як пэндзаль, мальберт і г. д. Пад лічбавым жывапісам звычайна разумеюць накірунак лічбавага выяўленчага мастацтва, які ўяўляе сабой стварэнне малюнкаў з дапамогай камп'ютарных імітацый традыцыйных інструментаў мастака без

выкарыстання рэндэрыngu. Рэндэрынг (візуалізацыя) – працэдура пераўтварэння вектарнай структуры даных матэматычнай мадэлі трохмернага малюнка ў двухмерны. Аднак гэта патрабуе і шэрага тэхнічных ведаў і ўменняў [4]. У цяперашні час распрацавана мноства алгарытмаў візуалізацыі. Існуе праграмнае забеспячэнне, якое можа выкарыстоўваць некалькі алгарытмаў для атрымання канчатковага малюнка. Пры гэтым падкрэсліваецца, што адмаўленне ад рэндэрыngu з’яўляецца прынцыповым адрозненнем лічбавага жывапісу ад іншых відаў стварэння электронных малюнкаў. Жывапіс на камп’ютары – гэта не толькі валоданне тэхнічным бокам справы, але і высокія патрабаванні ў галіне ведаў традыцыйнага выяўленчага мастацтва і ўменне ўжываць гэты назапашаны пакаленнямі мастакоў вопыт на практыцы. Такі жывапіс мае як шэраг пераваг (высокая хуткасць працы, разнастайнасць выбару выразных сродкаў, інструментаў, магчымасці выпраўлення, адмены і захавання атрыманых вынікаў). Гэта і праца з пластамі, нанясенне тэкстур на патрэбныя ўчасткі карціны, генерацыя шумоў зададзенага тыпу, розныя эфекты пэндзляў, фільтры, карэкцыя і іншае. Дадзеных прыёмаў пазбаўлены мастак традыцыйнага жывапісу, паколькі ўдасканаленне тэхнікі і выразных сродкаў звыклага нам выяўленчага мастацтва дасягнула сваёй мяжы.

Камп’ютарны жывапіс знаходзіцца ў стадыі станаўлення і толькі намацае шляхі для далейшага развіцця. Расце якасць перадачы манітораў і магучнасць камп’ютараў, з’яўляюцца новыя спосабы і прылады для працы з выявай, павышаецца якасць колераперадачы, мяняюцца і ўдасканальваюцца праграмы для лічбавага жывапісу. Усё гэта дазваляе развіваць новыя напрамкі ў выяўленчым мастацтве.

Аднак на сённяшні дзень мы ўвайшлі ў новую эру лічбавага мастацтва і маем усе ўмовы для яго паспяховага развіцця. У нашай

краіне ёсць значная колькасць прафесійных мастакоў, якія маюць добрую школу падрыхтоўкі. Тут захавалася школа мастацкай адукацыі. Нашы маладыя мастакі не толькі схільныя да гуманітарнага ведання, але і паспяхова асвойваюць тэхнічныя дысцыпліны. У Беларусі прадугледжаны вялікі працэнт навучальнага часу для выкладання дакладных дысцыплін, у тым ліку ў сярэдняй школе. Даступнасць рознага роду інфармацыі аб сусветных тэхналагічных дасягненнях дае магчымасць развіваць і асвойваць тэхналагічныя і камп'ютарныя навінкі ў Беларусі. Новыя тэхналогіі ў мастацтве не пакідаюць аб'якавымі і вышэйшыя навучальныя ўстановы. Значную ўвагу надаюць названым дысцыплінам у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, на факультэце сацыякультурных камунікацый Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Інстытуце сучасных ведаў імя А. М. Шырокава, дзе рыхтуюць спецыялістаў у сферы сучаснага дызайну і ІТ-тэхналогій. Студэнты авалодваюць асновамі сучасных візуальных стратэгий, камп'ютарным мадэліраваннем, дызайн-праектаваннем з выкарыстаннем актуальных праектных стратэгий сусветнага дызайну і віртуальных тэхналогій. Значная ўвага надаецца вывучэнню сучасных тэхналогій і канструкцый, прымяненню не толькі традыцыйных (дрэва, метал, шкло), але і новых (сінтэтычных) матэрыялаў, нанаматэрыялаў і г. д. У выніку беларускія мастакі маюць патэнцыяльныя магчымасці для асваення новых тэхналогій і выкарыстання новых метадык у сваіх працах. Галоўнае, чаго ім не хапае, – гэта належнай камп'ютарнай адукаванасці. У нашай краіне інтэнсіўна развіваецца ІТ-індустрыя, ёсць Парк высокіх тэхналогій. Неабходна ўзаемная зацікаўленасць з боку як мастакоў, так і прадстаўнікоў ІТ-супольнасці. Толькі такая садружнасць можа даць плённыя вынікі, што і пацвярджае практыка.

У цяперашні час галоўным недахопам лічбавага мастацтва з'яўляецца разрыў паміж мастацкім і тэхнічным узроўнем падрыхтоўкі яго прадстаўнікоў. У працэсе ўзаемадзеяння мастацтва і тэхналогій на нашых вачах нараджаецца самастойнае лічбавае мастацтва, для якога характэрна інтэрактыўнасць, элітарнасць, новыя мастацкія сродкі, формы і жанры. Як і ў выпадку нараджэння фатаграфіі, узнікла праблема ацэнкі гэтай з'явы. Спецыялісты ў галіне мастацтва і культуры зноў падзяліліся на два лагера: адны з захапленнем успрымаюць новы напрамак, лічаць яго крокам наперад і бачаць у гэтым будучае; іншыя, наадварот, даволі насцярожана ацэньваюць перамены, што адбываюцца ў мастацтве. Лічбавыя творы можна бясконца тыражаваць і капіраваць. А мастацтва заўсёды прэтэндуе на ўнікальнасць і непаўторнасць, таму многія мастакі пасля стварэння матэрыяльных копіяў і завяршэння праекта знішчаюць лічбавыя файлы.

Многія людзі, здольныя стаць сеткавымі мастакамі, выкарыстоўваючы ў сваёй творчасці новыя тэхналогіі, традыцыйна ўхіляюцца ад тэхнічнай адукацыі і пакуль яшчэ не дасягаюць таго ўзроўню тэхнічнай кампетэнтнасці, які неабходны для рэалізацыі ўласнага мастацкага патэнцыялу з дапамогай новых тэхнічных магчымасцяў. Відавочна, што пэўная колькасць творчых набыткаў можа быць запазычана з гэтай вобласці, што імкліва развіваецца, але перш за ўсё неабходна затраціць немалую колькасць намаганняў для адукацыі і падтрымкі мастакоў, якія імкнуцца асвоіць новае. Толькі тады можна спадзявацца, што атрыманыя мастакамі навыкі належным чынам адаб'юцца на іх творчасці. У гэтым напрамку шмат намаганняў робіць Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў. Уплыў новых тэхналогій на мастацкую творчасць у XXI ст. нельга ігнараваць. Яны выкарыстоўваюцца беларускімі мастакамі ў фатаграфіі, скульптуры,

графіцы. Нават «традыцыйныя» жывапісцы часта ствараюць першапачатковыя эскізы на камп'ютары, а затым працуюць фарбамі на палатне.

Падводзячы вынік, адзначым, што стандарты лічбавага мастацтва і яго выразная мова фарміруюцца ў нас на вачах. Гэты працэс яшчэ ў цэлым не аформлены, і мы сведкі нараджэння новага лічбавага свету. І ў гэтым свеце ствараецца новае мастацтва, кожны дзень спараджаючы новыя тэхнікі, жанры і сэнсы, фарміруючы новую рэальнасць. Мастакі ва ўсе часы імкнуліся асвойваць, абжываць невядомыя прасторы, механізмы, фарбы, спосабы самавыражэння. Жалезныя каркасы з тэрыторый звалак, нечаканыя матэрыялы, новыя тэхналогіі і г. д. ствараюць новае шырокае поле для эксперыментаў у мастацтве. Свет, які змяняецца на нашых вачах, змяняе і мастака. Ствараючы новы свет мастацтва, творцы прагнуць асваення іншых прастораў электроннага мастацтва, новых тэхналогій. Мастакі асвойваюць рэальнасць, у якой яны жывуць, такім жа чынам, як у свой час гэта рабілі канструктывісты, абстракцыяністы і многія іншыя наватарскія групоўкі.

Кожны мастак выбірае сам, рабіць свае працы пры дапамозе паслядоўнасці лічбаў або абысціся звыклымі прыёмамі. Новыя лічбавыя тэхналогіі і *hi-tech* сродкі даюць незвычайныя магчымасці для самавыяўлення мастака. Яны пастаянна абнаўляюцца і ўжо не выклікаюць таго здзіўлення і захаплення. Таму многія свядома адмаўляюцца ад іх выкарыстання, вяртаючыся да традыцыйнага жывапісу, скульптуры, графікі. І, у рэшце рэшт, да аўтэнтычнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Бергер, Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер; пер. с нем. А. Н. Лужецкой. – М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1935. – 607 с.
2. Бодлер, Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – 422 с.

3. Ерохин, С. В. Цифровое компьютерное искусство. / С. В. Ерохин. М. : – Алетейя, 2011. – 192 с.

4. <http://softocop.ru/soft-hi-tech-it/chto-takoe-rendering-i-kto-etim-zanimaetsya.php>.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросу использования новых технологий и материалов в современном изобразительном искусстве Беларуси.

SUMMARY

The article is devoted to the issue of using new technologies and materials in the contemporary fine arts of Belarus.

Князева О. Н.

ГРОДНЕНСКИЙ РОЖДЕСТВО-БОГОРОДИЧНЫЙ ЖЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ В 1945 – 1990-Е ГОДЫ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 27.02.2023)*

Рождество-Богородичный монастырь в Гродно был основан в 1633 г. как обитель базильянок при Пречистенской церкви, построенной в XII в. на территории городского посада. После 1843 г. он оставался единственным действующим женским православным монастырём города. Сохранившиеся до наших дней объекты архитектурного ансамбля монастыря (ул. Д. Городенского, 3): церковь Рождества Богородицы, жилой корпус, «тёплая церковь» в честь преподобного Сергия Радонежского, административный корпус, ограда с брамой – создавались на протяжении XVIII – XIX вв. Возведение в 1726 г. крестово-купольного, с вытянутой прямоугольной алтарной частью и двумя четвериковыми башнями с фигурными головками над крыльями

трансепта храма Рождества Богородицы связано с именем архитектора Иосифа Фонтаны III. По его же проекту в 1726 – 1751 гг. был построен каменный жилой корпус.

Монастырь не прекращал своей деятельности в 1921 – 1939 гг., когда Гродненщина по условиям Рижского мирного договора, подписанного 18 марта 1921 г., входила в состав Польши, и в период оккупации Гродно немецко-фашистскими захватчиками с 23.06.1941 г. по 24.07.1944 г. Согласно послевоенному акту обследования монастырской церкви Рождества Пресвятой Богородицы от 27.08.1946 г., составленному представителями Главного управления по делам архитектуры при Совете Министров БССР О. А. Кашиной, Л. И. Шипиловым., Т. Н. Макеевой, Г. А. Шполянской в присутствии игуменьи Серафимы, ущерб, причинённый храму в период военных действий 1941 – 1944 гг., был «весьма незначителен»: повреждённая штукатурка стен, внутри храма «в фанаре разбит кирпич одной из пилястр», во многих местах пробито снарядами оцинкованное железо кровли, «карнизы снаружи в плохом состоянии – частично развалились, частью разбиты». Среди необходимых мероприятий по ремонту и охране памятника было рекомендовано отремонтировать кровлю, сделать карнизы, восстановить разбитую штукатурку [7, с. 198].

В мае 1945 г. в монастыре насчитывалось 63 обитательницы, в том числе 16 монахинь, 35 рясофорных инокинь, 12 послушниц. Среди них нетрудоспособными считались 30 человек [9, с. 164]. Обязанности игуменьи исполняла Серафима (1931 – 1947 гг.; В. Д. Фельдман). Внутренняя жизнь общины по-прежнему регулировалась уставом Свято-Богородицкого Красностокского женского общежитильного монастыря (издан в 1912 г. в Петербурге), филиалом которого в 1901 – 1918 гг. являлась гродненская обитель, имевшая статус приписной. На

территории монастыря располагались 2 действующих церкви: летняя и зимняя; 2 жилых корпуса (общая площадь 649,5 м²; в т. ч. 1 корпус кирпичный с деревянной пристройкой), 2 деревянных и 1 каменный сарай. Во владении обители имелся небольшой сад-огород (16 фруктовых деревьев). В 1945 г. решением Гродненского горисполкома монастырю был отведён участок под огород в двух местах общей площадью 1 га и 700 м². Всего общая земельная площадь Рождество-Богородичного монастыря в этот период составляла 3 239 м² (из них под постройками 1 632 м², сад-огород занимал 1 249 м², двор – 358 м²). За монастырской оградой находились дом и сарай [9, с. 165]. Монахини занимались огородничеством и рукоделием. Результаты их труда, сборы от пожертвований, продажи свечей в основном шли на нужды самих монахинь и уплату налогов на землю, за строения, страховку [9, с. 166].

В феврале 1946 г. после обращения епископа Варсонофия к Уполномоченному Совету по делам Русской православной церкви при Совете Министров СССР по Белоруссии Чеснокову, переговоров с секретарём обкома КП(б)Б, председателем облисполкома и горсоветом гродненскому православному женскому монастырю и духовенству города было отведено 6 га земли (3 га для монастыря, 3 га для духовенства г. Гродно; урочище Коложа, граница ул. Горная, Лермонтова) [8, с. 108, 110].

Постановлением Совета Министров БССР от 13.04.1946 г. под строительство тонкосуконного комбината была передана трёхэтажная коробка бывшего здания табачной фабрики Шерешевского, находившаяся рядом с монастырём. Граница территории, отведённой для комбината, проходила у самой монастырской стены, закрывая тем самым дорогу в обитель. На дороге в монастырь были поставлены ящики с оборудованием, у ворот монастыря установили забор из

колючей проволоки. После жалобы епископа Варсонофия Уполномоченный Совета по делам российской православной церкви по Гродненской области И. Т. Макаренко, прибывший на место, отметил, что «в монастырь можно пройти по 2 улицам, но улица, по которой можно проехать, закрыта, а улица, по которой невозможно проехать в монастырь, оставлена. По ней можно только ходить» [8, с. 108]. К концу 1946 г. в ходе обсуждений вопросов по Генеральному плану Гродно было принято решение перенести производство суконного комбината в другое место [6, с. 245, 272].

11 января 1947 г. отдел охраны памятников архитектуры Управления по Делах архитектуры при Совете Министров БССР включил здание монастырской церкви Рождества Богородицы в основной список памятников архитектуры Беларуси [5, с. 19].

Несколько монахинь гродненского Рождество-Богородичного монастыря в послевоенные годы продолжало нести своё послушание в Жировичском монастыре, в который они были направлены в 1919 г. игуменьей Еленой (Коноваловой; годы игуменства – 1892 – 1923) с разрешения Гродненского епархиального управления, чтобы предотвратить передачу обители католикам после отъезда оттуда монахов в годы Первой мировой войны. В 1920-е годы Гродненское епархиальное управление вернуло в Жировичи монахов, находившихся в других приходах, и снова наладило в монастыре монашескую жизнь, согласно существующему уставу для мужских монастырей. С учётом того, что новые обитатели монастыря находились в преклонном возрасте, Управление «определило командированным монахиням гродненского монастыря нести в дальнейшем послушание в монастырском соборном храме, где находился чудотворный образ Богоматери, а жить вне ограды монастыря, в помещении,

оборудованном под монастырской колокольной, которая находилась на отдельном участке». Гродненские монахини оставались в Жировичах вплоть до 1958 г., «в течение времени меняясь в своём составе» [11, с. 10]. В их обязанности входило: содержание в чистоте храмов, изготовление просфор для богослужений, содержание в надлежащем состоянии церковных облачений, приготовление пищи и другие хозяйственные работы, в том числе огородничество на монастырской земле [11, с. 11]. На 23.12.1957 г. в Жировичской обители находились 3 монахини, 11 послушниц, 8 инокений в основном из Гродненского женского монастыря [10, с. 43]. На 15.10.1958 г. – 18 монахинь, в том числе 4 из Гродно (в 1919 г. – 10), 2 – из Московской и Орловской областей РСФСР, остальные – из областей территории БССР [11, с. 13].

В 1953 г. настоятельницей монастыря стала игуменья Гавриила (М. М. Рисицкая), при которой на его территории был построен настоятельский корпус, новая трапезная, открылись приют для детей-сирот, золотошвейная мастерская, свечной цех [2, с. 104]. С 1952 г. по 1956 г. число обитательниц в монастыре уменьшилось на 6: в январе 1952 г. насчитывалась 61, на 01.01.1957 г. – 55 монахинь [10, с. 14]. В 1958 г. в монастыре проживали 58 монахинь, в том числе 16 нетрудоспособных [11, с. 18 – 28]. В двух жилых корпусах монастыря имелось 1 463 м² полезной площади, из них 448,75 м² жилой площади. В первом корпусе (10 комнат) проживало 22 человека, во втором (12 комнат) – 28 человек. Ремонт планировалось закончить весной 1959 г. В игуменском корпусе находилось 9 человек [11, с. 30].

В июле 1960 г. согласно постановлению Гродненского облисполкома Рождество-Богородичный монастырь был закрыт. Из 56 монахинь, находившихся в обители в 1960 г., 44 вместе с монастырским имуществом были перевезены в Жировичский Свято-Успенский

монастырь, 12 остались в Гродно и за его пределами у своих родственников и знакомых [1, с. 44].

До 1977 г. в монастырских помещениях располагались различные учреждения (общежитие студентов мединститута, гараж ДОСААФ), с 1977 г. в бывшем монастыре разместился Гродненский государственный музей истории религии (директор А. Н. Карпюк). В 1979 – 1985 гг. по проекту Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Министерства культуры БССР (с 1989 г. арендное предприятие «Белорусский реставрационно-проектный институт») на территории монастыря под руководством архитектора Галины Жарвиной были проведены реставрационные работы. В 1980 г. в рамках проектных работ перед главным фасадом церкви Рождества Богородицы археологами были выявлены и сохранены фрагменты Пречистенской церкви XII в. (руководитель И. М. Чернявский).

В 1991 г. на здания комплекса бывшего базилианского монастыря претендовали православные верующие и греко-католики (униаты). 25 сентября 1991 г. в Гродно на выездном заседании представителей комиссии Верховного Совета Республики Беларусь по народному образованию, культуре и сохранению исторического наследия, Министерства культуры и работников Гродненского областного Совета народных депутатов было принято решение рассмотреть вопрос об окончательной судьбе комплекса монастыря на совместном заседании комиссии Верховного Совета Республики Беларусь, облсовета и горсовета в 1-м квартале 1992 г. [3, с. 17, 18]. Согласно решениям Гродненского облисполкома (председатель Д. К. Арцименя) от 4 и 17 марта, 1 апреля 1992 г., дирекция музея религии была обязана до 1 апреля 1993 г. «передать Гродненскому епархиальному управлению православной церкви административный корпус музея, который

расположен на ул. Новозамковая, 3 <...> После реставрации здания на ул. Замковая, 16 и передачи его <...> Государственному музею истории религии, весь комплекс зданий, который теперь занимает музей, передать Гродненскому епархиальному управлению православной церкви» [4, с. 214 – 215].

10 мая 1992 г. Святой Синод Белорусской Православной церкви принял решение о возрождении Гродненского Рождество-Богородичного женского монастыря и назначении его настоятельницей Гавриилы (Глуховой; возведена в сан игуменьи 23.07.1995 г.). 1 июля 1992 г. Филарет, Митрополит Минский и Слуцкий, Патриарший Экзарх всея Беларуси возглавил первое богослужение в обители. Вскоре Совет по делам религий зарегистрировал Статут монастыря, которому было передано административное здание музея. На заседании Комиссии Верховного Совета Республики Беларусь по образованию, культуре и сохранению культурного наследия 6 октября 1992 г. было принято решение, «что дальнейшие религиозные мероприятия в церкви Рождества Богородицы (большой выставочный зал музея) должны проводиться с разрешения и согласований администрации музея истории религии» [4, с. 218, 219]. 14 января 1993 г. был освящён восстановленный зимний храм Сергия Радонежского, а 1 июля того же года монастырю был полностью возвращён главный храм Рождества Пресвятой Богородицы. К 2005 г. обители были возвращены все её здания. В настоящее время при монастыре (14 монахинь) действует детская воскресная школа, православное сестричество, молодёжная группа.

В 2007 г. архитектурный ансамбль бывшего монастыря базиликанок включили в Государственный список историко-культурных

ценностей Республики Беларусь (категория 2, Постановление Совета Министров Республики Беларусь № 578 от 14.05.2007 г.).



Рисунок 1. Гродненский Рождество-Богородицкий женский монастырь
(https://www.votpusk.ru/country/dostoprим_info.asp?ID=11923)

ЛИТЕРАТУРА

1. Гродненский Свято-Рождество-Богородицкий женский монастырь. – М. : Гродненский Свято-Рождество-Богородиц. жен. монастырь, 1999. – 128 с.
2. Православные монастыри Беларуси : книга-альбом / авт.-сост. С. Э. Сомов. – Минск : Четыре четверти, 2003. – 198 с.
3. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ).– Ф. 136. Оп. 3. Д. 3.
4. НАРБ.– Ф. 136. Оп. 3. Д. 5.
5. НАРБ.– Ф. 903. Оп. 1. Д. 43.
6. НАРБ.– Ф. 903. Оп. 1. Д. 69.
7. НАРБ.– Ф. 903. Оп. 3. Д. 40.
8. НАРБ.– Ф. 951. Оп. 1. Д. 4.
9. НАРБ.– Ф. 951. Оп. 1. Д. 7.
10. НАРБ.– Ф. 951. Оп. 3. Д. 13.
11. НАРБ.– Ф. 951. Оп. 3. Д. 21.

РЕЗЮМЕ

Гродненский Рождество-Богородицкий женский монастырь в послевоенном Гродно оставался единственным официально действовавшим женским

православным монастырём. В статье на основе выявленных архивных источников представлены сведения о монастыре 1945 – 1990-х годов.

SUMMARY

Grodno Nativity-Bogoroditsky Convent in post-war Grodno remained the only officially functioning female Orthodox monastery. The article presents information about the monastery of the 1945 – 1990-s on the basis of identified archival sources.

Ничипорович А. О.

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ МЕТАФОРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2023)

Преимственность градостроительного развития является важным аспектом сохранения национальной культуры. Современные процессы глобализации, находящие проявление в распространении «мировой архитектуры», прогресс в области проектирования и строительства, тенденции развития исторических центров, в которых приоритет отдаётся сохранению архитектурного наследия и положению, что современная архитектура должна быть отражением своего времени, ставят задачу разработки архитектурно-художественных и композиционных приёмов соединения «старого» и «нового», позволяющих сохранить и передать традиции зодчества в контексте современного развития исторических центров городов. Облик новой архитектуры, таким образом, становится современной архитектурной метафорой, в основе которой – переосмысление, трансформация и последующее перенесение исторически сложившихся закономерностей

формообразования, традиционных элементов зодчества на современный объект. Рассмотрим ряд наиболее показательных примеров.

В результате реновации исторического здания почты (Германия, Берлин, архитектурное бюро GRAFT, 2020 г.) фронт улицы Хауптштрассе и прилегающий квартал были дополнены современным архитектурным объектом, в котором разместились общественные функции. Новое здание органично включено в существующую объёмно-планировочную структуру квартала, образуя при этом внутренние общественные пространства-дворы, характерные для окружающей городской застройки. За основу композиции главного фасада нового объекта взято существующее решение исторического здания почты: прямоугольник с арочным сквозным проходом, ризалитами, завершающимися треугольными фронтонами, и рядами прямоугольных и арочных оконных проёмов с обрамлением. Современный фасад представляет собой уже динамичную композицию – от расположенного в центре входа пластичной обтекаемой арочной формы расходятся ряды прямоугольных окон, размещённых со сдвижкой, имеющих лаконичные обрамления-рамки и с увеличением этажа выступающих из плоскости фасада. Новый объект благодаря использованию характерного для данной городской среды материала – красного кирпича – поддерживает традиционную колористику своего окружения.



Рисунок 1. Павильон Одри Ирмас, Лос-Анджелес, США [1]

Проект павильона Одри Ирмас для храма на бульваре Уилшир (США, Лос-Анджелес, архитектурное бюро ОМА, 2021 г.; рисунок 1) воплотил в себе сочетание контекстуального (средового) и семиотического подходов. Целью нового строительства было создание универсального пространства для проведения мероприятий разного масштаба и тематики, что обусловило выбор оптимальной и универсальной для этого формы «коробки». Трапециевидная форма с наклоном объёма в сторону от храма позволила увеличить свободное пространство между близко расположенными строениями и сохранить целостность восприятия существующего здания. Фасады павильона, состоящие из панелей с узором оконных проёмов, отдалённо напоминающие рисунок окна-розы храма, визуально облегчают здание и придают ему человеческий масштаб. Фасад, обращённый к храму, имеет сквозное остеклённое пространство, являющееся архитектурно-художественным отражением аркады бокового ризалита храма и открывающим на неё визуальную ось. На кровле павильона расположен больших размеров остеклённый световой фонарь как знак, символизирующий купол. Способствует органичной взаимосвязи «старого» и «нового» повторение в павильоне колористического решения существующего здания.

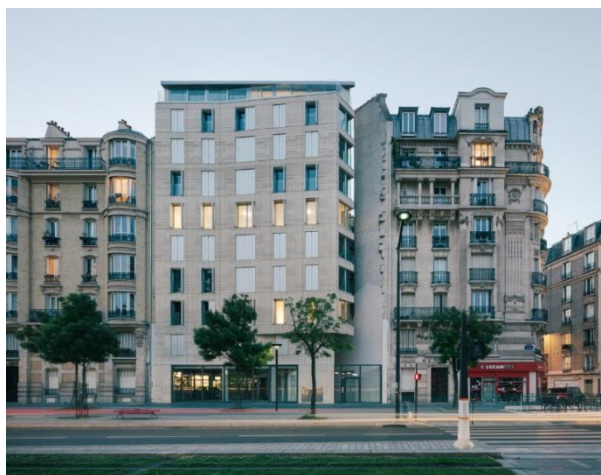


Рисунок 2. Жилой дом, Париж, Франция [2]

В проекте жилого дома на бульваре Понятовского (Франция, Париж, архитекторы MARS Architects, 2022 г.; рисунок 2) как приём в контексте средового подхода использовано перенесение плоскостного рисунка фасадов соседних домов, выполненных в стиле модерн, с фигурными фронтонами, декоративными карнизами, пилястрами, коваными ограждениями балконов, на современный объект. При этом жилой дом, встраиваясь во фронт исторической застройки, имеет строгий, лаконичный, лишённый декоративных архитектурных элементов фасад, размеченный сеткой прямоугольных панорамных оконных проёмов. Наложение ажурного узора на прямолинейную лаконичную плоскость, с одной стороны, создаёт контраст «старого» и «нового», с другой – историческая полупрозрачная «маска» на современном здании символизирует связь с архитектурным наследием, позволяя избежать стилизации с использованием объёмных исторических декоративных архитектурных элементов. Органичной взаимосвязи способствует повторение в новом здании традиционного для данной городской среды трёхчастного решения фасадов: первый общественный уровень с окнами-витринами, входами; основная масса жилых этажей, образующих второй уровень; третий уровень – пентхаус.



Рисунок 3. Общественный центр «Стеклянная ферма», Шиндель, Нидерланды [3]

Примером использования «исторической маски» является проект общественного центра «Стеклянная ферма» в Шинделе (Нидерланды, архитекторы MVRDV, 2013 г.; рисунок 3). Современное здание, выполняющее общественные функции, расположилось на рыночной площади рядом с ратушей и храмом. В основу проекта легли принципы подлинности и преемственности. С одной стороны, новый объект представляет собой современный минималистичный строгий стеклянный объём. С другой – форма здания повторяет очертания традиционной для данной местности фермы, представляющей собой вытянутую в плане кирпичную постройку с прямоугольными окнами со ставнями и скатной кровлей. Типичное «идеальное» изображение исторического объекта, разработанное на основе фотофиксации и анализа существующих подлинных исторических зданий ферм, было нанесено с помощью печати на стеклянные фасады общественного центра. Новое здание, таким образом, получило явно читаемый современный вид. Благодаря плоскостной печати на стеклянных панелях исключены сомнения в подлинности постройки, что можно наблюдать при стилизаторстве, современном воссоздании памятников архитектуры с использованием объёмных исторических архитектурных элементов. При этом данное архитектурно-художественное решение способствует сохранению исторического облика городской среды, преемственности её развития.



Рисунок 4. Магазин «Хрустальный дом», Амстердам, Нидерланды [3]

Традиции нидерландского зодчества легли в основу проекта магазина «Хрустальный дом» на торговой улице Хофтштрат в Амстердаме (Нидерланды, архитекторы MVRDV, 2016 г.; рисунок 4). Использование нехарактерного для данной городской среды материала (стекла) позволило получить современный светопрозрачный фасад-витрину и при этом благодаря воссозданию исторических архитектурных форм избежать унификации архитектурно-художественного решения витрин мировых сетей известных брендов, сохраняя региональную уникальность и преемственность развития исторической городской среды.

Сохранение традиционной архитектурной морфологии, силуэта исторического центра легло в основу проекта отеля на Маркет-Стрит в Эдинбурге (Великобритания, архитектурная студия «Jm architects», 2019 г.). При современной лаконичности в геометризированной пластике фасадов воплощены образы исторических архитектурных элементов, характерных для окружающих памятников зодчества (карнизы, пилястры, ризалиты), взяты за основу прямоугольная форма, масштаб и характер расположения оконных проёмов. Органичному вписыванию в

среду способствует использование местного строительного материала – камня, поддерживающего общее колористическое звучание исторического центра. Здание получило завершение в виде современной кровли, повторяющей силуэты острых крыш и шпилей исторического центра города.

Создание визуальных эффектов, характерных для окружающей исторической среды, через использование строительных материалов и специфической геометрии формообразования – один из способов сохранения взаимосвязи «старого» и «нового». Так, в проекте отеля в историческом центре Риги (Латвия, арх. М. Абеле, М. Яунроман, И. Скадиня, Я. Шайтере, Л. Данилевич, О. Жукс, Я. Пупайнис, 2014 г.) использован специальный красный кирпич, создающий наряду с неправильной ломаной формой самого здания эффект «старинности» и «повреждённости», отсылающий к когда-то разрушенным фасадам объектов архитектурного наследия, а также благодаря цвету создающий визуальную переключку с красными кровлями окружающей застройки.

В историческом центре Минска (Беларусь) на улице Кирова напротив зданий гостиницы «Crowne Plaza» и бывшего управления Либаво-Роменской железной дороги разместился современный бизнес-центр «Kiroff» (архитектор В. Дражин, мастерская «Белзарубежстрой», 2015 г.). Архитектурно-художественное решение нового объекта основано на морфологии и колористике окружающего архитектурного наследия. По аналогии с гостиницей фасад офисного центра имеет трёхчастную композицию: нижний уровень, середина и аттик. Сплошное остекление, в котором отражается историческое окружение, создаёт эффект маскировки и визуального слияния нового объекта с окружающей застройкой, а панели кирпично-красного цвета переключаются со зданием бывшего управления железной дороги.

Внедрение современного объекта в историческую среду также может происходить при полном их слиянии без использования традиционной морфологии, характерных для среды архитектурных элементов и прочего. Такой эффект достигается путём использования зеркального сплошного остекления, в котором отражается городское окружение. Стеснённые условия плотной застройки исторического центра Варшавы и близкое расположение памятников архитектуры стали обоснованием архитектурно-художественного решения современного офисного здания (арх. студия «Grupa 5 Architekci», 2018 г.) – высокий узкий трапециевидный объём занимает небольшой участок территории и расширяется кверху для увеличения полезной площади. Остеклённые зеркальные фасады, отражая историческую среду и небо, в точности продолжая визуальный ряд памятников архитектуры, делают здание практически невидимым.

Формирование застройки исторических центров городов происходит на протяжении долгого времени и часто складывается, наподобие коллажа, из разностилевых архитектурных объектов. Иногда их количественное насыщение настолько велико, что это становится полноценной отличительной характеристикой городского центра, и в процессе внедрения нового объекта перед архитекторами появляется задача гармоничного сочетания «старого» и «нового» не через сходство, а через различие.

Одна из старейших улиц Праги На Поречи (Na Poříčí) является местом гармоничного сосуществования объектов архитектурного наследия различных стилей, образующих живописное «панно» (рисунок 5), а насыщение улицы множеством общественных функций поддерживает общую тенденцию к разнообразию. Новое здание гостиницы (студия «ra15 a.s.», 2019 г.) расположилось в плотном ряду

существующей застройки и получило индивидуальный и неповторимый в данной среде облик. Высокий первый уровень имеет вид глухого цоколя со входом, отделённого от вышележащих этажей поясом остекления. Основной массив этажей расположен за фасадом из сетки прямоугольных, вытянутых вертикально фигурных панелей из современного композитного материала – бетона, армированного стекловолокном, чередующихся на фасаде поворотом прямой и выпуклой сторон к улице. Между панелями при фронтальном виде становятся видны прямоугольники узких высоких оконных проёмов. Размер панелей укрупняет масштаб здания относительно соседних сооружений с более мелкой сеткой членений, а вертикальный характер прерывает преобладающие в ряду застройки горизонтали. Помимо общей формы панели имеют мелкую пластику в виде продольных частых борозд, воспринимаемую при ближнем рассмотрении. Такое архитектурно-художественное решение придаёт сложность и многослойность структуре фасада, создавая сценарий восприятия его деталей.



Рисунок 5. Развёртка улицы На Поречи (Na Poříčí), Прага [2]

Анализ практики современного строительства в исторической городской среде позволил выделить следующие архитектурно-художественные и композиционные приёмы соединения «старого» и «нового», позволяющие в контексте развития современных средств и

технологий проектирования и строительства, распространения глобальной архитектуры сохранять традиции зодчества:

- продолжение сложившейся объёмно-планировочной городской структуры (воссоздание фронта застройки улицы, квартальная застройка);

- сохранение масштаба застройки (этажности, размеров членений);

- использование характерных для данной среды строительных материалов (штукатурка, кирпич, местный строительный камень);

- применение современного материала, контрастного окружению, для изготовления традиционных строительных элементов (стеклянные кирпичи, стеклянные панели);

- воссоздание в современных строительных материалах исторических архитектурных форм (стеклянные фасады);

- поддержание существующей колористики города (применение как одинаковых, так и разных материалов, одного цвета);

- современная интерпретация и трансформация исторических архитектурных элементов (геометризация, упрощение, трансформация фасада с использованием смещения элементов внутрь и наружу по отношению к плоскости фасада);

- включение знаков и символов в процесс формообразования (символическое обозначение архитектурных элементов – купола, аркады, окон и пр.);

- использование «исторической маски» (формальное плоскостное отображение исторических архитектурных элементов на современном здании – линейный рисунок, фотопечать);

- визуальная ориентация на существующий объект (целостность восприятия памятника архитектуры);

- поддержание сложившегося силуэта города;

– создание визуальных эффектов («повреждённости» и пр.), характерных для окружающей исторической среды, через использование строительных материалов и специфической геометрии формообразования;

– полное слияние нового объекта с исторической средой не через средства формообразования, традиционную морфологию и характерные архитектурные элементы, а посредством продолжения визуального ряда исторической застройки в отражении современных зеркальных фасадов;

– сочетание «старого» и «нового» не через сходство, а через различие – приём подходит для насыщенной разностилевыми объектами городской среды, в которой данное разнообразие является традиционной особенностью градостроительного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журнал archi.ru [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://archi.ru/projects/world/9451/biznes-centr-kiroff>. – Дата доступа: 10.10.2022.

2. Archdaily [Electronic resource] – Mode of access: https://www.archdaily.com/?ad_name=small-logo. – Date of access: 10.10.2022.

3. MVRDV [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.mvrdv.nl/projects>. – Date of access: 10.10.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены архитектурно-художественные и композиционные приёмы соединения «старого» и «нового» в исторической городской среде, позволяющие на основе переосмысления, трансформации и последующего перенесения исторически сложившихся закономерностей формообразования, традиционных элементов зодчества на современный объект сохранить и передать традиции зодчества в контексте современного градостроительного развития.

SUMMARY

The article considers architectural, artistic and compositional techniques of combining the «old» and «new» in the historical urban environment, allowing on the basis of rethinking, transformation and subsequent transfer of historically established patterns of shaping, traditional elements of architecture to a modern object to preserve and transmit the traditions of architecture in the context of modern urban development.

Пикулик Е. Н.

ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В БЕЛОРУССКОЙ ТИРАЖНОЙ ГРАФИКЕ КОНЦА XX В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 07.03.2023)*

В 1980 – 1990-е годы искусство белорусского эстампа переживало в своём развитии сложный, противоречивый и во многом переломный период, завершивший предшествующий «советский» этап и заложивший основы графического искусства новой, современной Беларуси. Тиражная графика развивалась преимущественно в рамках фигуративного, предметного искусства. Стремительно угасающий в 1980 – 1990-е годы пафос социалистического реализма, в недалеком прошлом унифицировавший творческие манеры художников, ограничивающий их тематические и пластические поиски, ослабление внешней и внутренней цензуры, приоткрывшийся «железный занавес», ожидание перемен сделали возможным заметную индивидуализацию творческих манер белорусских мастеров-графиков, появление новых тем, образов, интонаций. Художники-графики последних десятилетий

XX в. удивляют «лица необщим выражением», многоголосием и разнообразием своих произведений.

Образно-стилистическое разнообразие тиражной графики последних десятилетий прошлого века было обусловлено как внутренней логикой развития эстампа на постсоветском пространстве, так и своеобразием сложившейся в белорусской графике ситуации. В тот период в искусстве тиражной графики одновременно работали мастера разных поколений. Активную творческую деятельность продолжали ветераны – А. Волков, Л. Ран, А. Тычина и другие, реализовывавшие свой творческий потенциал, как правило, в рамках сюжетно-тематического искусства. В пору творческой зрелости вступило яркое поколение художников-графиков, закончивших профессиональное обучение в 1960-х годах: Л. Асецкий, Ю. Зайцев, А. Кашкурович, Е. Лось, А. Последович, Г. Поплавский, Н. Поплавская, В. Шарангович и другие. Рядом с ними искали своё место в современном художественном процессе В. Басалыга, М. Басалыга, С. Волков, А. Демарин, П. Драчёв, А. Зайцев, Е. Кулик, Л. Марченко, Б. Титович и другие; начинали самостоятельную творческую жизнь А. Александрович, В. Вишневский, Ю. Герасименко-Жизневский, Н. Купава, А. Лапицкая, В. Микита, В. Савич, Н. Селещук, Р. Ситница, В. Слаук и другие.

На поиски новых образно-стилистических, пластических и технологических возможностей эстампа были в большей степени настроены художники-графики среднего и молодого поколений. В творческой практике многих из них оказались востребованы те тенденции, которые на уровне дерзких творческих экспериментов проявились ещё в 1960 – 1970-е годы. Так, в конце 1970-х – 1980-е годы белорусская станковая графика переживала период подготовки мощной волны национально-культурного возрождения, которая заявила о себе на

переломе 1980 – 1990-х годов. Этот процесс сформировал целое поколение мастеров станковой графики, для которых национальная тема стала главной и явилась логическим продолжением процессов, происходивших в белорусском изобразительном искусстве XX в. в целом.

В этот период возродился интерес к историческому портрету: своеобразный графический пантеон выдающихся деятелей белорусской истории и культуры был создан усилиями художников-графиков М. Басалыги, П. Драчёва, А. Кашкуревича, А. Александровича, Н. Купавы, В. Микиты, В. Шаранговича, А. Кожановского, С. Климчука, В. Комарова А. Рыбчинского, Р. Сиплевич, О. Назаренко и других. Исторические портреты создавались художниками-графиками как в результате скрупулёзного, практически научного сбора иконографического материала, так и рождались в результате свободных вдохновенных импровизаций.

На выставках конца XX в. заметное место занял графический исторический пейзаж. Лидером в его возрождении стал В. Басалыга, много удачных произведений создал Н. Купава; с успехом в этом жанре работали Г. Ситница, Е. Лось, М. Басалыга, В. Микита, В. Стащенко, В. Комаров, Н. Рыжиков, Г. Грак, Б. Титович и другие. В тиражной графике появились батальные композиции; новый импульс получил бытовой жанр, в котором социальные мотивы были вытеснены национальными.

Возрождение полузабытых жанров содействовало поиску новых художественных средств выразительности. На фоне растущего национального самосознания в поисках национальной идентичности художники-графики обратились к новым источникам вдохновения: строгой красоте и семантическому многообразию народных рушников,

детской выразительности «маляваных дываноў», благородной цветовой и орнаментальной сдержанности традиционной белорусской керамики, многообразию старопечатной книжной орнаментики. На первых порах «этнографизм» той поры стремился к аутентичности, порой соперничая в своих поисках с научными изысканиями. Проблема подлинности встала так остро, что вновь актуальными стали путешествия художников по Беларуси, в ходе которых они собирали (иногда уберегая от неминуемой гибели) древние иконы, книги, ткани, посуду, орудия крестьянского труда. В станковой графике последних десятилетий XX в. проявились цитирование, творческая интерпретация, поэтизация достижений белорусской народной культуры: праздников, обрядов, мифов, эпоса. Белорусская тиражная графика оказалась восприимчивой к фольклорным и этнографическим первоисточникам, которые активно открывались и становились фактом общественного сознания белорусов именно в эти десятилетия. «Этнографизм» белорусской станковой графики тех лет развивался в широком диапазоне – от использования отдельных аутентичных предметов народного быта до глубокого проникновения в сущность народной культуры, овладения её уникальным образным языком, что ярко проявилось в творчестве А. Последович, Е. Лось, В. Савича, В. Слаука, Г. Ситницы и других.

Поиски национальной идентичности – главный, но не единственный тренд в развитии белорусской тиражной графики конца XX в. Вид искусства, традиционно восприимчивый к вызовам времени, быстро и активно реагировал на происходящие в стране события. Чернобыльская трагедия не только актуализировала размышления белорусских художников-графиков об экологии природы, она заставила вновь обратиться к теме «малой родины», осознать болезненные для общества частные и глобальные проблемы социальной экологии,

экологии культуры. Обращение к сложным проблемам неизбежно привело к дальнейшему усложнению формообразования. Художники-графики вынуждены были искать новые художественные средства для изображения нависшей над Беларусью смертельной опасности: радиацию нельзя увидеть, услышать, осязать, для её изображения приходилось прибегать к деформации художественной формы, использовать сложный язык метафоры, символа, аллегии. В искусстве графики новый импульс получило символическое направление. Обращение к символизации в творчестве Г. Поплавского, А. Кашкуевича, Г. Скрипниченко, Ю. Зайцева, Н. Селешука и других привело к существенным изменениям пластических и смысловых факторов в эстампе в целом. Подтекст оказался значительно важнее текста, на смену документальной конкретности образа пришло обобщение, фиксация реальных событий в узнаваемо-реалистической форме сменялась созданием сложных «монтажных» композиций, каждый элемент которых находился в неявных взаимоотношениях с другими и требовал вдумчивого прочтения.

Актуализации приёмов символизации в белорусской графике 1980 – 1990-х годов способствовали многочисленные вызовы времени: стремительно рушился привычный мир, мастерам искусства приходилось преодолевать внутренние сомнения, неуверенность в будущем, апатию, чувство незащищённости и искать своё место в новой реальности. В этих условиях особенно востребованным оказался язык ассоциаций, метафоры, усилились интуитивизм и концептуальность художественного мышления.

В те годы были сняты идеологические запреты, стала более доступна информация о тенденциях развития мирового изобразительного искусства. Большое влияние на графику конца

столетия оказали прибалтийская, львовская, польская, словацкая школы графики, творчество современных художников-графиков Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга). Отечественные мастера стали черпать вдохновение в традициях искусства рубежа XX – XXI вв., в различных модернистских и постмодернистских течениях последующих лет. Не всегда такие обращения отличались глубоким и критическим осмыслением. Появились «болезни роста»: ложно значительные, эклектичные работы, прямые заимствования, некритичное «цитирование» отдельных стилистических и пластических приёмов и т. д.

Тем не менее, лучшие примеры белорусского графического символизма конца минувшего столетия делают его заметным и эстетически-ценным явлением. Усилившаяся индивидуализация творческих методов и манер проявлялась в чрезвычайно широком диапазоне: от лёгкого намёка на существование литературного, философского, культурологического подтекста до практически полной утраты связей с фигуративно-предметным миром. Художники-графики то объединяют в едином трёхмерном пространстве абсолютно несоединимые разновременные предметы и явления, то играют с сюрреалистическими фрагментами реальности, погружая их в условное двумерное измерение, они сталкивают смыслы, удивляют контекстами, поражают метафорами.

Заметным явлением в белорусской тиражной графике стало творчество В. Вишневого. На рубеже веков мастер активно работал в тиражной и книжной графике, экслибрисе, пробовал силы в живописи и скульптуре. Последовательный приверженец темы национальной идентичности белорусов выражает её через особый «мифологизм» своего художественного мышления; темы исторической судьбы

Беларуси слиты в его творчестве с философскими размышлениями о белорусской ментальности, жизни и смерти, вере и безверии. В. Вишневецкий разговаривает со своим зрителем сложным языком символов, метафор и аллегорий, часто делая явные и неявные отсылки к литературному наследию А. Мицкевича, В. Быкова, В. Короткевича. Наиболее полно творческая концепция мастера выражена в сериях офортов «Строительство человека» (1987), «Палата рукописная» (1993), графических листах «Пьета Чернобыльская» (1995), «Деды» (1996), «Вознесение» (2001), «Небо и земля Фердинанда» (2002), «Апостол Василь» (2004) и других.

Интересно развивался графический символизм в творчестве С. Пчелинцева. В 1980 – 1990-х годах художник работал преимущественно в технике цветной литографии и создавал выразительные, современные по звучанию декоративные листы, построенные на приёме метафоризации пространства. Его лучшие работы насыщены сложными метафорическими и аллегорическими элементами, пронизаны ощущением непрерывного вихревого движения.

Многообразные возможности офорта (лавис, акватинта) демонстрирует в своём творчестве конца XX в. М. Борздыко. Размытость и текучесть формы, условность сюжета сочетается в его графических листах (диптих «Облака и камни», 1988 г.; серия «Ощущение юбилея», 1990 г.; листы «Метаморфозы», 1992 г.; «Вариации на тему осени», 1994 г. и др.) с подчёркнутой эмоциональностью.

Ассоциативное, интуитивное начало, концептуальность художественного мышления, основанные на активном выражении авторской позиции, получили развитие в творчестве Л. Алимова, Ю. Алисевича, С. Баленка, А. Басалыги, В. Вишневецкого, В. Гладкевича,

К. Камала, О. Назаренко, Ю. Подолина, Д. Романюка, В. Савченко, Г. Ситницы, Р. Сустова, Ю. Яковенко и других.

Заметной особенностью графических произведений конца прошлого века стала совершенно особая роль их названий. Пространные и загадочные, они во многих случаях не столько проясняют смысл изображения, сколько усиливают его таинственность, порой удивляют зрителя парадоксальностью, алогизмом и принципиальной невозможностью дешифровки. Нередко художники-графики заимствуют названия своих работ у знаковых для XX в. литераторов, кинорежиссёров, философов. В этом смысле показательно творчество одного из самых ярких художников-графиков конца столетия С. Баленка.

Выпускник Львовского полиграфического института С. Баленок с начала 1980-х годов работает в Беларуси. Он занял особую нишу в искусстве графического символизма, привнёс своеобразие в сложную и трудоёмкую офортную технику. Его работы, которые причудливым образом соединяют в себе черты сюрреализма, абстрактного импрессионизма и кинетического искусства, называют «интеллектуальными мифологическими импровизациями». Как отмечает Н. Усова [1, с. 33], главные герои мира художника – городские птицы, обрезанные деревья, удивительные животные, похожие на собак, таинственные человекоподобные безобличные существа, тихо бредущие по пустынным молчаливым городским улицам («Господи, когда же выпадет снег?», 1986 г.; «Видел ли ты когда-нибудь снег?», 1987 г.; «Среди падающих птиц», 1989 г.; «Новогодняя ночь», 1989 г.; «А я тут сижу», 1990 г.; «Что-то мало воробьёв стало», 1996 г. и др.).

Офорты С. Баленка похожи на смутные мистические видения, обрывки полузабытых снов, когда вспоминаются только отдельные их

фрагменты, а что-то важное, существенное как будто ускользает из памяти. Самые обычные предметы в работах мастера вдруг утрачивают свою простоту, приобретают дополнительные смыслы и пробуждают не до конца осознанные ассоциации. С. Баленок виртуозно владеет офортной техникой, демонстрируя её то в классическом варианте – акцентируя выразительные возможности линии и создавая контурные композиции в бесконечном «воздухе» белого листа бумаги, то экспериментирует с фактурными и колористическими возможностями акватинты и создаёт почти акварельные по звучанию графические листы.

Тематические, стилистические, формальные поиски в белорусской графике конца XX в. были чрезвычайно разнообразными. Заметную роль в их актуализации сыграли выпускники Белорусской академии искусств 1990-х годов Ю. Алисевич, А. Басалыга, В. Домненков, К. Камал, О. Крупенкова, Е. Лис, Ю. Подолин, В. Провидохин, Т. Радивилко, Д. Романюк, В. Савченко, К. Селиханов, Т. Сиплевич, Е. Неделько, О. Никишина, Е. Шичко, Ю. Яковенко и другие, чей творческий потенциал был реализован преимущественно уже в новом тысячелетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Усава, Н. Мастак у краіне мараў / Н.Усава // Мастацтва. – 1997. – № 11. – С. 31 – 35.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена поискам художественной выразительности в белорусской тиражной графике конца XX в.

SUMMARY

The article is dedicated to the search for artistic expressiveness in Belarusian printed graphics of the end of the XX century.

Скворцова И. Н.

ИЗ ОПЫТА ЭКСПЕРТНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКА ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ ФАЙБИША-ШРАГИ ЦАРФИНА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Творчество живописца Файбиша-Шраги Царфина объектом изучения белорусских исследователей стало относительно недавно. В 2011 г. тринадцать произведений художника были приобретены во Франции ОАО «Белгазпромбанк» для корпоративной коллекции [1, с. 324 – 339] (в настоящее время все они включены в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь). Продвижение художественного собрания банка способствовало зарождению и росту интереса как широкой публики, так и исследователей к художникам-уроженцам Беларуси (в том числе Ф.-Ш. Царфину), имена которых до того были знакомы лишь узкому кругу специалистов и любителей. В 2012 г. была опубликована книга В. Г. Счастливого «Художники Парижской школы из Беларуси. Эссе, биографии, путеводитель» [2]. При поддержке банка в Национальном художественном музее Республики Беларусь (НХМ РБ) состоялись выставочные проекты «Художники Парижской школы из Беларуси. Из корпоративной коллекции ОАО “Белгазпромбанк”, музейных и частных собраний» (21.09.2012 – 14.01.2013) и «Десять веков искусства Беларуси. Из музейных, частных собраний и корпоративной коллекции ОАО “Белгазпромбанк”» (27.03 – 10.07.2014), сопровождаемые научными каталогами [3; 4]. Эти и другие мероприятия

поспособствовали возвращению в белорусское культурное поле «новых старых» имён и, прежде всего, тех художников-уроженцев Беларуси, чья жизнь и творчество входят в контекст явления Парижской школы: Мишеля Кикоина, Пинхуса Кременя, Осипа Любича, Евгения Зака, Файбиша-Шраги Царфина, Льва Инденбаума и других.

Понятием «Парижская школа» традиционно обозначают художественный феномен в искусстве Франции 1-й половины XX в., объединяющий творчество художников-иностранцев, которые, переехав в Париж, не только обрели во Франции вторую родину, но и реализовались здесь как мастера искусства. Они тяготели к разным направлениям, не были связаны общностью целей, единой теоретической программой, пластическими принципами и даже просто профессиональными убеждениями. Но на становление каждого из них решающее влияние оказала атмосфера Парижа – транснациональной столицы искусства 1-й половины XX в. И именно этот интернациональный «полистилизм», выросший из синтеза традиций разных национальных культур и нового французского искусства, считается основной характеристикой и главным достижением явления Парижской школы [5, с. 10].

Родившийся в 1899 (1897?) г. в Смиловичах Файбиш-Шрага Царфин в Париж переехал в 1924 г., уже имея некоторое художественное образование и опыт выставочной деятельности. В 1913 г. он посещал Рисовальную школу в Вильно (открытая в 1866 г. выпускником Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств И. Трутневым и существовавшая до 1915 г. школа была ведущим художественным учебным заведением на белорусско-литовских землях во 2-й половине XIX – начале XX в.). В 1914 г. Ф.-Ш. Царфин, увлечшись идеями объединения и национального возрождения

еврейского народа на его исторической родине, уехал в Палестину, поступил в иерусалимскую Школу искусств и ремёсел «Бецалель», где продолжил художественное образование. Известно, что в сентябре 1920 г. начинающий художник представлял свои произведения на выставке, организованной британскими властями Иерусалима. В начале 1920-х годов Ф.-Ш. Царфин принял решение для профессионального совершенствования ехать в Европу: сначала в Германию, Берлин, где в 1923 г. занимался под руководством одного из видных представителей художественного объединения «Берлинский сецессион» Макса Либермана; в 1924 г. – во Францию, в Париж [6]. Ф.-Ш. Царфин активно занимался самообразованием, много работал и регулярно участвовал в групповых художественных выставках. В 1931 г. он получил французское гражданство, и с этого времени его фамилия пишется и произносится на французский манер: «Zarfin» – «Зарфин». Во время Второй мировой войны, опасаясь нацистского преследования, художник скрывался во французской провинции; более 300 живописных и графических произведений, созданных Ф.-Ш. Царфиным до 1940 г., бесследно исчезли из его парижской квартиры. В годы войны художник продолжал писать и выставляться: в ноябре 1941 г. в галерее «Нотр-Дам» (Notre-Dame) в Гренобле, в марте 1942 г. – в «Приюте художников» (Foyer des Artistes) в Лионе, в июле того же года – в лионской галерее «Фольклор» (Folklore). В 1944 г., после освобождения Франции, в Гренобле состоялась первая персональная выставка произведений Ф.-Ш. Царфина [7]. В 1947 г. художник переехал в маленький город Рони-су-Буа под Парижем, где остался жить до конца своих дней. Он много путешествовал по Франции, часто бывал в Нормандии, ездил в Бретань, Савойю и напряжённо работал, отдавая предпочтение пейзажному жанру. В 1950-е годы Ф.-Ш. Царфин создал

обширную серию живописных произведений, посвящённую храмам, монастырям и замкам Франции, которая считается лучшей в его творческом наследии. Две работы из серии – «Мон-Сен-Мишель» (около 1950 г.; холст, масло; 54x80,5 см) и «Башня Бриссак» (около 1950 г.; бумага, наклеенная на картон, гуашь, масло; 63,6x49,7 см) – находятся в корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк». Художник регулярно экспонировал свои произведения на выставках – групповых и персональных. 25 сентября 1975 г. Ф.-Ш. Царфин скончался. Работы художника представлены в государственных и частных собраниях разных стран мира.

Значимыми событиями в процессе изучения и популяризации творчества Ф.-Ш. Царфина в Беларуси стали две персональных выставки произведений художника в Минске. Первая – «Шрага Царфин. Ведущий к свету» – состоялась в НХМ РБ (06.12.2019 – 19.02.2020) и была приурочена к 120-летию со дня рождения художника, на ней представлялось 52 работы (из НХМ РБ, корпоративной коллекции Группы компаний А-100, Центра творчества детей и молодёжи им. Хаима Сутина г. п. Смилевичи, частных собраний). Вторая – «Шрага Царфин. Симфония цвета» – прошла в Галерее искусств «Предместье» (22.05 – 13.06.2021), её экспозицию составили 45 произведений художника из белорусских частных коллекций [8].

Стабильный интерес белорусских антикваров, коллекционеров и любителей к произведениям Ф.-Ш. Царфина обусловил спрос на их приобретение в Беларуси и, соответственно, на проведение экспертных исследований предполагаемых произведений художника с решением вопросов об их подлинности, уточнении датировки, установлении номинации и другом. В течение трёх последних лет объектами нашего экспертного изучения (визуального и инструментального) являлись 13

живописных произведений художника 1950 – 1960-х годов. Все они характеризуются устойчивыми технико-технологическими и художественно-стилистическими признаками, которые присутствуют и в других произведениях Ф.-Ш. Царфина, известных нам по корпоративным, музейным и частным собраниям Беларуси. Перечислим и кратко опишем их.

Произведения художника, как правило, выполнены в технике масляной живописи на мелкозернистом холсте полотняного переплетения фабричного изготовления и грунтования. Либо на бумаге, наклеенной на картон, в смешанной технике гуаши и масла.

Произведения подписные, а датировка на них отсутствует. Авторская подпись прописными латинскими буквами с точкой в конце – «zarfin.» (рисунок 1) – обычно выполнена красной краской и располагается в правом нижнем углу работы.



Рисунок 1. Пример авторской подписи Ф.-Ш. Царфина

Однако на отдельных произведениях нам встречались также подписи, сделанные тёмной краской (на работах, выдержанных в красной колористической гамме, например, на произведении из корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк» «Группа в красном», около 1950 г.; бумага, наклеенная на картон, гуашь, масло; 64,7×49,7 см), и подписи, нанесённые в левом нижнем углу произведения

(например, на картине «Канал дю Миди», конец 1940-х гг.; холст, масло; 55x46 см; частное собрание [8, с. 14]). Изучение подписей в режиме макросъёмки показывает взаимопроникновение красок подписи и красочного слоя, что позволяет сделать заключение, что подписи выполнялись художником вскоре по завершении произведений – по свежему красочному слою.

Произведения Ф.-Ш. Царфина 2-й половины XX в. относятся к периоду творческой зрелости. Все они без исключения характеризуются хорошо узнаваемой, окончательно сформировавшейся индивидуальной живописной манерой. Ей свойственны соединение в единое неделимое вполне реалистичных визуальных впечатлений (произведения написаны на основе натуральных наблюдений) и субъективной, остро-личностной реакции художника на окружающую действительность (картина – это, прежде всего, возможность обнажить и выплеснуть свои чувства и эмоции); безусловное доминирование колористического начала, решение произведения в некой одной, преобладающей цветовой палитре – холодной сине-лилово-голубой, разбелённой зелёно-жёлто-коричневой, прозрачной красно-пурпурно-фиолетовой; экспрессивное письмо с подчёркнуто «нервическим» способом нанесения красок, формирующее фактурную, словно текучую красочную поверхность полотна, и другое. Проникновенно о манере Ф.-Ш. Царфина написал один из его современников художественный критик Эмманюэль Рэ: «Царфин напоминает мне великого русского поэта Ф. Тютчева, для которого внешний мир являлся лишь мимолётным и недолговечным видением, ненадолго возникающим из хаоса и тут же в нём исчезающим» [9].

Интересной частью исследования живописных пейзажей Ф.-Ш. Царфина является номинация изображённых на них мест и

памятников архитектуры. Этот процесс значительно упрощает наличие авторского подрамника (некоторые произведения художника в ходе современных реставрационных действий были перенесены на новые подрамники), на котором, как правило, присутствуют многочисленные разнообразные надписи, выполненные шариковой ручкой на французском языке, в том числе дающие возможность уточнить изображённое место. Прочтение надписей и последующее сравнение изображения на картине с видами того или иного города, местности, монастырского комплекса, храма позволяют с большой точностью установить место, вдохновившее художника на написание пейзажа, а иногда и уточнить время создания картины (например, когда известны даты творческих поездок Ф.-Ш. Царфина по тому или иному региону Франции). Таким образом, нами были уточнены места, изображённые на ряде произведений художника.

Например, пейзаж, поступивший на исследование с условным названием «Пейзаж с мостом» (холст, масло; 60,1x80,8 см; частное собрание), благодаря одной из надписей на подрамнике («St guilhem le désert Le Pont du d`able») был определён как вид на ущелье реки Эро с так называемым «мостом дьявола», расположенным неподалёку от средневекового бенедиктинского аббатства святого Гийома Желонского в деревне Сен-Гилем-ле-Дезер в Окситании (регион Лангедок-Русийон, Франция). Таким образом, пейзаж был номинирован как «Сен-Гилем-ле-Дезер. Мост дьявола» (рисунок 2, 3).

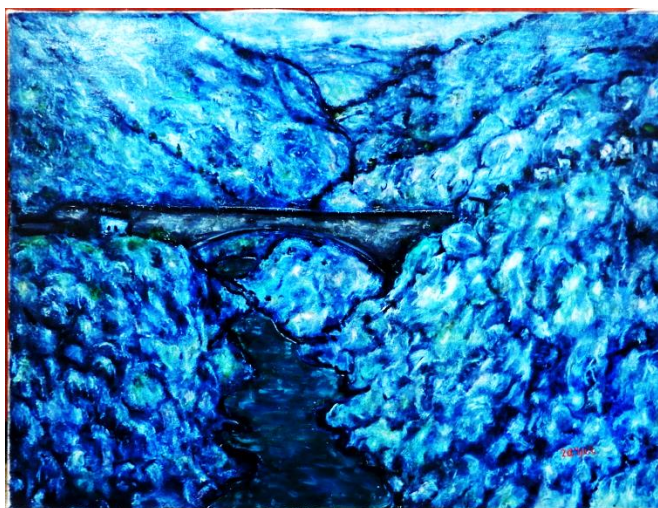


Рисунок 2. Царфин Ф.-Ш. Сен-Гилем-ле-Дезер. Мост дьявола, 1950 – 1906-е гг. (?). Холст, масло, 60,1x80,8 см. Частное собрание

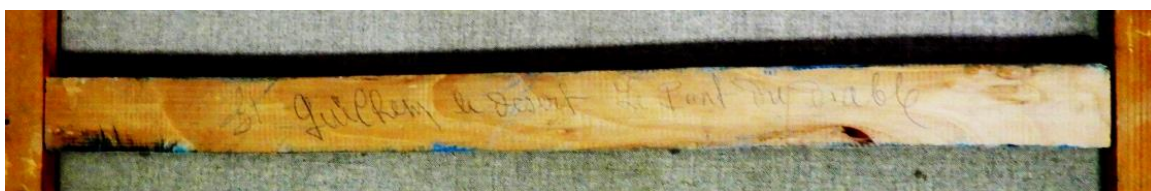


Рисунок 3. Надпись «St guilhem le désert Le Pont du d`able» на подрамнике пейзажа «Сен-Гилем-ле-Дезер. Мост дьявола»

Пейзаж с условным названием «Городская набережная» (холст, масло; 60x73 см; частное собрание) после прочтения одной из надписей на подрамнике («Nonfleur») был идентифицирован как вид набережной французского города Онфлёр (регион Нормандия, департамент Кальвадос, округ Лизьё, центр кантона Онфлёр-Довиль). На картине Ф.-Ш. Царфина узнаваем силуэт городской застройки Онфлёра с высоким шпилем церкви святой Екатерины XV в. Известно, что Ф. -Ш. Царфин работал в Онфлёре в 1950-х годах, совершая поездки по Нормандии, – это позволило датировать пейзаж «Набережная Онфлёра» (рисунок 4, 5) 1950-ми годами.

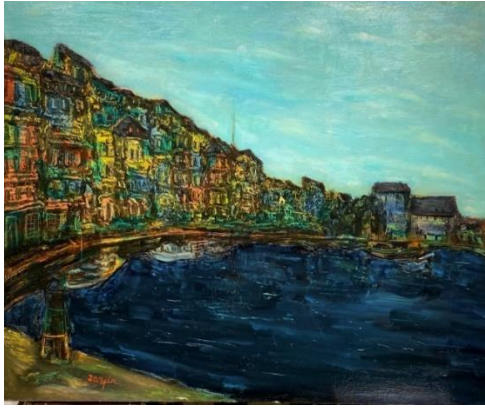


Рисунок 4. Царфин Ф.-Ш. Набережная Онфлёра, 1950-е гг. Холст, масло, 60х73 см. Частное собрание



Рисунок 5. Вид набережной Онфлёра на современной фотографии

Одной из особенностей произведений Ф.-Ш. Царфина, которая обладает также и важной информационной составляющей, является наличие на кромках холста и авторском подрамнике повторяющейся цифры, нанесённой ручкой, карандашом, фломастерами разных цветов. Так, на пейзаже «Сен-Гилем-ле-Дезер. Мост дьявола» неоднократно написана цифра «701», на полотне «Набережная Онфлёра» – «930», на сюжетной композиции «Девочки и цветы» (холст, масло; 81х60 см; частное собрание) – «653». В ходе проводимых исследований было установлено, что цифра является инвентарным номером картины в электронном каталоге в фонде художника, размещённом на сайте zarfin.com.

Все вышеперечисленные особенности необходимо принимать во внимание при проведении экспертных исследований предполагаемых произведений Ф.-Ш. Царфина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шедевры из корпоративной коллекции Белгазпромбанка / сост. текстов И. Н. Скворцова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Юнайтед Артс, 2022. – 368 с.

2. Счастный, В. Г. Художники Парижской школы из Беларуси. Эссе, биографии, путеводитель / В. Г. Счастный. – Минск : Четыре четверти, 2012. – 176 с.
3. Мастакі Парыжскай школы з Беларусі. З карпаратыўнай калекцыі ААТ «Белгазпрамбанк», музейных і прыватных збораў. Арт-праект. Каталог выстаўкі. 21.09.2012 – 14.01.2013. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 223 с.
4. Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі. З музейных, прыватных збораў і карпаратыўнай калекцыі ААТ «Белгазпрамбанк». Каталог выстаўкі. 27.03 – 10.07.2014. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2014. – 630 с.
5. Герман, М. Ю. Парижская школа / М. Ю. Герман. – М. : Слово, 2003. – 272 с.
6. Абдурахманов, Ю. Файбиш-Шрага Царфин: детские и юношеские годы. Материалы к биографии художника [Электронный ресурс]. / Ю. Абдурахманов. – Режим доступа: <https://www.lmaleidykla.lt/ojs/index.php/menotyra/article/download/4104/2997?inline=1>. – Дата доступа: 01.03.2023.
7. Лейкин, О. Л. Царфин (Зарфин) Файбиш-Шрага (Сэм) [Электронный ресурс] / О. Л. Лейкин, Д. Я. Северюхин // Искусство и архитектура русского зарубежья. – Режим доступа: <https://artz.ru/search/Царфин/1805015168.html>. – Дата доступа: 01.03.2023.
8. Шрага Царфин «Симфония цвета». Каталог работ из частных коллекций, представленных на выставке в Галерее искусств «Предместье». 25.05.2021 – 13.06.2021 / авт. ст. Ю. Абдурахманов. – Минск : Галерея искусств «Предместье», 2021. – 71 с.
9. Абдурахманов, Ю. Возвращение на родину [Электронный ресурс] / Ю. Абдурахманов // Мишпоха: историко-публицистический журнал. – 2013. – № 32. – Режим доступа: <http://mishpoха.org/n32/32a18.php>. – Дата доступа: 22.02.2023.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается круг вопросов, связанных с экспертными исследованиями живописных произведений Файбиша-Шраги Царфина (1899 – 1975), художника Парижской школы, уроженца белорусского местечка Смиловичи. Последовательный интерес к творчеству Ф.-Ш. Царфина в белорусском культурном сообществе возник в 2010-е годы, когда произведения художника были приобретены

в корпоративную коллекцию ОАО «Белгазпромбанк», коллекцию Группы компаний А-100, несколько частных коллекций, а также подарены наследниками живописца в собрание Национального художественного музея Республики Беларусь. В настоящее время картины Ф.-Ш. Царфина регулярно появляются на антикварном рынке Беларуси, выступают объектами искусствоведческих экспертиз. Приоритетными задачами в процессе исследований являются подтверждение авторства, номинация и датировка. Статья подготовлена по результатам проведённых экспертных исследований.

SUMMARY

The article discusses a range of issues, related to expert studies of paintings by Faibish-Shragi Tsarfin (1899 – 1975), an artist of the Paris School, who was a native of the Belarusian town of Smilovichi. Consistent interest in the work of F.-Sh. Tsarfin in the Belarusian cultural community arose in the 2010s, when the artist's works were purchased into the corporate collection of «Belgazprombank», the collection of the «A-100» Group of Companies and several private collections. Several works were donated by the painter's heirs to the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus. Currently, the paintings of F.-Sh. Tsarfin regularly appear on the antique market in Belarus. The artist's works have repeatedly been the objects of art criticism examinations. Authorship confirmation, nomination and dating were the priority tasks in the research process. The article was prepared on the basis of the results of the conducted expert studies.

Федорец Я. В.

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ ДО 1917 Г.

*Детская школа искусств № 3 г. Витебска
(Поступила в редакцию 20.02.2023)*

Сегодня исследование жанра натюрморта до 1917 г. затруднено недостаточным количеством известных или дошедших до нас произведений. На материале сохранившихся картин и памятников изобразительного искусства, публикаций и данных каталогов можно воссоздать ход художественных процессов, сопутствующих развитию натюрморта в белорусской живописи до XX века.

Предпосылки развития жанра натюрморта издавна существовали в белорусском изобразительном искусстве. Препятствовали его сложению малый социальный спрос на произведения в этом жанре, отсутствие эстетической потребности рассматривать и изображать отдельно предметное окружение вокруг человека, малый интерес к материальному быту.

Вместе с тем, уже в произведениях белорусской иконописи XVI в. присутствует бытовая трактовка библейских сюжетов, священных образов и их антуража. В иконографии Тайной вечери, Рождества Богоматери, Троицы Ветхозаветной и других, гравюре и графике белорусских мастеров XVI – XIX вв. натюрморт имел неявное бытование и существовал в качестве изображения бытовых деталей [5, с. 9], таких как столовые приборы, кувшины, цветы (в частности, лилии), праздничные яства, а также служил атрибутивной частью сюжетной картины и светского портрета XVI – XIX вв. Всё это – факт приближения художников к реальности, материальному миру и его эстетическому осмыслению. На гравюре титульного листа книги «Устав», напечатанной в Святодуховской типографии в Вильно в 1617 г., М. Кацер отметил натюрмортную трактовку гирлянд: «Орнамент гравюры двух видов. В верхней части изображена гирлянда из яблок и листьев. Яблоки и листья трактованы почти как натюрморт» [7, с. 96 – 97].

Исследовав примеры белорусского изобразительного искусства XVIII в., М. Кацер констатировал: «Что касается таких жанров, как пейзаж, натюрморт и тем более бытовая картина, то они, как и в XVII веке, находились в зачаточном состоянии» [7, с. 110 – 111]. Со словами искусствоведа необходимо согласиться, ведь, как правило, натюрморт получил своё развитие после утверждения портрета и выхода мышления художников за границы религиозного мировоззрения, позволяющего авторам увидеть материальную сущность вещей [3, с. 54]. Интересна картина на евангельский сюжет «Христос с предметами страстей» (XVIII в.), хранящаяся в Национальном историческом музее Республики Беларусь: на переднем плане перед спящим Иисусом Христом размещены игральные кости, монеты и другие вещи, написанные в соответствии с современными произведению канонами иконописи.

Доспехи, головные уборы, корона, деловые бумаги и другое как своеобразные натюрморты-характеристики представлены в композициях на столе около портретируемых, подчёркивая их социальный статус, как в работах «Портрет Юрия Радзивилла» (2-я половина XVI в.), «Портрет Гризельды Сапеги» (1630-е гг.), «Портрет Киприяна Жоховского» (1680) неизвестных художников, «Портрет Михаила Казимира Огинского» (1754), «Портрет Станислава Августа Понятовского» (1793) Ю. Гески и других, хранящихся в Национальном художественном музее Республики Беларусь.

В 1-й половине XIX в. преемственность традиций и внешнее подражание западным и русским образцам по части изображения предметов и атрибутов в бытовой картине или портрете не повлияло на закрепление и становление натюрморта в творчестве отдельных художников Я. Рустема, Я. Дамеля, Ю. Олешкевича, В. Ваньковича. Не благоприятствовали развитию натюрморта широкое влияние

классицистической и романтической живописи, нормативность требований академических классов художественных школ 1-й половины XIX в. Также развитию натюрморта препятствовала его малая востребованность, вызванная второстепенным положением по отношению к «высоким жанрам». Вместе с тем, в этот исторический период нашлись примеры обратного. Например, в творчестве Я. Дамеля встречаются графические зарисовки растений, что подтверждает стремление к их отдельному рассмотрению [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 69, 74]. Также интерес к предметному окружению и его детальной передаче на картине и в графике характерен для творчества М. Микешина. Созданные конкретные предметные зарисовки приведённых выше художников утверждают познавательный интерес к предметам и растительным мотивам.

Произведения И. Хруцкого являются исключением в истории развития натюрморта в белорусской живописи 1830-х – 1850-х годов. В его работах «Плоды и дыня» (2-я половина 1830-х гг.), «Фрукты» (1838), «Цветы и фрукты» (1839), «Розы и плоды» (1839), «Битая дичь, овощи и грибы» (1854), хранящихся в Национальном художественном музее Республики Беларусь, прослеживается особое отношение к предмету как к живописному мотиву [1, с. 130]. Художник в произведениях 2-й половины 1830-х годов декоративно-иллюзорно передал внешний облик пышных букетов, битой дичи и кухонной утвари, овощей и фруктов. В натюрмортах 1840 – 1850-х годов живописец детально передал на холсте эстетические качества предметного мира, его аромат. Выразительность произведений автора выстроена на сопряжении воплощённой чувственной красоты и переданных земных качеств вещного мира. Художественная традиция изображения натюрморта после И. Хруцкого в белорусской живописи 2-й половины XIX – начала XX в. нам

неизвестна, что позволяет сделать вывод об отсутствии её продолжения, хотя у мастера были последователи в русском искусстве, как П. Потатуев, И. Михайлов, В. Ярцев и другие [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 9].

Демократизация изобразительного искусства 2-й половины XIX в. и распространение в этот период критического реализма, оформление основных жанров в белорусском изобразительном искусстве способствовали развитию интереса к предметному окружению и утверждению его серьёзной роли в бытовой, исторической, батальной картине. В системе такого произведения вещи выступают как повествовательный элемент сюжета. Обращение Н. Силивановича, А. Гроттера, К. Альхимовича, И. Трутнева, А. Ромера к вещному окружению, вызванное потребностями сюжетных картин, характером и логикой их образного устройства, позволило натюрморту существовать в системе жанров. Так, Л. Дробов отмечал в работе Н. Силивановича «Дети во дворе» (1860-е гг.) «умиление» предметным миром, которым окружены деревенские дети: «С большой любовью и теплотой выписаны вещи сельского быта – плетёная корзина, ушат с характерными для Беларуси особенностями выделки <...> все предметы имеют свою характерную фактуру и объём» [4, с. 79]. Предметы-атрибуты, такие как костыль, пустая миска, хлеб, кувшин, введены Н. Силивановичем на передний план в произведении «В темнице» (1874). Определённый интерес к натюрморту у художника А. Ромера выявил В. Рынкевич, отметив графическую серию натюрмортов из восьми миниатюр, объединённых общим названием «Столик для чая» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 134].

В начале XX в. сложилась определённая социокультурная и художественная ситуация, благодаря чему в изобразительном искусстве

Беларуси появились благоприятные условия для становления жанра художников. Художественная жизнь Беларуси конца XIX в. – 1917 г. характеризовалась раздробленностью искусства, что было вызвано региональностью, а также неразвитыми системами художественного рынка и образования. В целом это комплекс причин, который затруднял развитие жанра натюрморта.

В указанный период в Минске было несколько десятков образовательных учреждений, в том числе учительский институт, гимназии, реальные училища, духовные семинарии, частные рисовальные студии и т. д. В городе работали музеи, библиотеки, театры, активизировалась общественно-политическая жизнь. Развивалась художественная деятельность через Минское товарищество любителей изящных искусств: выставки проводились в 1902, 1904, 1907, 1911, 1912, 1913, 1916 годах [3]. По словам П. Герасимовича, в 1905 – 1917 гг. «наступил период упадка и застоя в искусстве. На художественных выставках <...> преобладали пейзажи, этюдный материал и натюрморты» [1, л. 5]. Устраивались выставки работ живописцев в салонах с ориентацией на рынок и запросы потенциальных покупателей того времени. На выборе сюжетов произведений в творчестве авторов сказывались последствия революции 1905 г. и Первой мировой войны.

На художественной выставке в Минске в помещении польского общественного собрания «Огниско» в 1913 г. было представлено большое количество салонных натюрмортов польских художников, которые дают общую картину состояния живописи той эпохи и предоставляют возможность определить живописные влияния на творчество белорусских мастеров начала XX в. (Ю. Пэн, Я. Кругер) [8]. Авторы этого исторического времени были предоставлены сами себе и

преимущественно писали такие заказные работы, как портреты, пейзажи, натюрморты, реже – сюжетные, бытовые картины.

В сложном процессе обособления и осмысления натюрморта положительную роль сыграли кризис бытового жанра, снижение роли сюжетики в картине и влияние распространившегося в начале XX в. импрессионизма с его стремлением к «бессюжетным» произведениям. Пристрастие живописцев к передаче деталей изображения и их трактовка в развитии натюрморта первых десятилетий XX в. – это один из путей постижения чувственно-конкретной, эстетической красоты вещного мира. Стирание границ между жанрами привело к возрастанию интереса к пейзажу и натюрморту. В такой структуре картины предмет возникает как производное от среды. В начале XX в. белорусскими художниками, произведения которых неразрывно связаны с предметным окружением, были Ю. Пэн и С. Жуковский. Предметный мир интересовал авторов в неразрывной связи с человеком [10].

На основании рассмотренного выше материала следует сделать выводы о том, что до начала XX в. натюрморт долгое время существовал как часть композиции или атрибут в иконописи, гравюре и графике XVI – XIX в., портретах и бытовой картине XVII – начала XX в., проявляя себя в детальном воспроизведении вещного окружения. Малый социальный спрос на картины в этом жанре, недостаточный интерес к материальному предметному окружению и его отдельному отображению в XVI – XIX в., указывают на особый характер предпосылок становления исследуемого жанра в белорусской живописи первых десятилетий XX в. Исключение составляет развитие натюрморта в творчестве И. Хруцкого (1830 – 1850-е гг.).

Одной из предпосылок возникновения широкого интереса к натюрморту в начале XX в. стал кризис бытового жанра. Интерес к

окружающему миру расширился от человека к интерьеру и составляющим его предметам и вещам (С. Жуковский, Ю. Пэн). Вместе с тем, к натюрморту обращались художники, которые занимались преподавательской деятельностью в начале XX в. и экспонировали свои работы в салонах, как Я. Кругер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотина, И. С. Проблемы русского и советского натюрморта: изображение вещи в живописи XVIII – XX вв. / И. С. Болотина ; вступ. ст. Д. В. Сарабьянова. – М. : Советский художник, 1989. – 191 с.
2. Герасимович, П. Н. Рождённое в дружбе искусство: очерк о белорусском искусстве : машинопись / П. Н. Герасимович // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства – Ф. 301. Оп. 1. Д. 5. Л. 5.
3. Глозман, И. М. К истории русского натюрморта XVIII века / И. М. Глозман // Русское искусство XVIII века : материалы и исследования / М-во культуры СССР, Ин-т истории искусств; под ред. Т. В. Алексеевой. – М., 1968. – С. 53 – 71.
4. Грамыка, М. В. Беларускі пейзажны жывапіс першай паловы XX стагоддзя / М. В. Грамыка. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – 167 с.
5. Дробаў, Л. Н. Беларускія мастакі XIX стагоддзя / Л. Н. Дробаў. – Мінск : Беларусь, 1971. – 111 с.
6. Жывапіс Беларусі XII – XVIII стагоддзяў / аўт. уст. тэксту Н. Ф. Высоцкая ; склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч – Мінск : Беларусь, 1980. – 316 с.
7. Іван Хруцкі, 1810 – 1885 : альбом-каталог / аўт.-склад.: І. М. Паньшына, А. К. Рэсіна. – Мінск : Беларусь, 1990. – 119 с.
8. Кацер, М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода: очерки / М. С. Кацер. – Минск : Наука и техника, 1969. – 201 с.
9. Огніско : изоматериал : художественная выставка в Минске, 1913 г. – Минск : Электротип. В. и И. Тасьман, 1913. – 39 с.
10. Рынкевіч, У. І. Асобы і вобразы: беларуская графіка XIX стагоддзя / У. І. Рынкевіч. – Мінск : Конкурс, 2019. – 192 с.

11. Федорец, Я. В. Становление и развитие натюрморта в белорусской живописи первой половины XX века / Я. В. Федорец // Искусство и культура. – 2021. – № 3 – С. 13 – 17.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются предпосылки становления жанра натюрморта в белорусском изобразительном искусстве до 1917 г. В XVI – XIX вв. этому процессу препятствовали малый социальный спрос на произведения в этом жанре, отсутствие эстетической потребности рассматривать и изображать отдельно предметное окружение вокруг человека, малый интерес к материальному быту. Значительный поворот к изображению предметного мира, а после и к натюрморту прослеживается со 2-й половины XIX – начала XX в.

SUMMARY

The article discusses the prerequisites of the formation of the still life genre in Belarusian fine arts before 1917. In the XVI – XIX centuries, this process was hindered by a small social demand for works in this genre, the lack of an aesthetic need to consider and depict separately the subject environment around a person, a small interest in material life. A significant turn to the image of the objective world, and then to the still life, can be traced in the period from the second half of the XIX – early XX centuries.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К
ПРОЕКТИРОВАНИЮ ОБЩЕСТВЕННЫХ
ИНТЕРЬЕРОВ В АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА XX –
НАЧАЛА XXI В.**

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

В последние десятилетия архитектура развивается в широком диапазоне стилей и принципов, в атмосфере свободы в выборе идеи, средств решения проектной задачи и способов её воплощения. Интерьерные пространства, в значительной степени подчинённые внешнему образу и конструктивно-планировочному строению зданий, отражают вместе с тем различные концептуальные новаторские художественные подходы, применяемые к их проектированию. Наблюдается условное разделение подходов к решению внутреннего пространства, определяемых критериями и художественными идеями, предъявляемыми к интерьерам, взаимоотношению функциональных, конструктивных и формальных задач при их создании (функциональный, концептуальный, феноменологический, конструктивный подходы) к созданию интерьеров в исторических зданиях. На принципах трансформируемости и интерактивности, способах дизайнерского оформления внутреннего пространства основаны стилистический, тематический подходы.

Самым распространённым и массовым подходом к формированию интерьера является функциональный. Он применяется в рядовой архитектуре, а также в сооружениях, решение которых направлено на

функционалистские принципы. Главным ориентиром при проектировании внутреннего пространства становится соответствие требуемым функциям, связанным с назначением архитектурного объекта. Структура пространства, его конфигурация и габариты, размещение проёмов обусловлены логикой планировочного решения внутренних помещений. Такой подход является продолжением направления в архитектуре, в котором форма здания предопределяется его функцией и для которого характерны качества универсальности архитектурного пространства, стандартности его образа.

Использование функционального подхода в современном проектировании имеет своё отличие: архитектор должен произвести обработку «входных данных» и потом преобразовать в сценарий, который и задаст концепт проекта и пространственное решение проектируемого интерьера. Применяемые к интерьеру функциональные требования диктуют формообразующие принципы для всего пространства, однако оно неразрывно связано и с использованием чувственно-ассоциативного моделирования. Такое взаимодействие придаёт узнаваемый стиль интерьеру и создаёт личный почерк архитектора [1].

При функциональном подходе решение интерьера характеризуется индивидуальным выбором художественно-стилевого оформления, независимого зачастую от внешней концепции и стилистики здания. Пространство имеет свой образ, который транслируется через цветовую гамму, пластику линий и ритмы конструктивных элементов и предметов наполнения, соответствующий подбор материалов исполнения, мебели, светильников, декора, растений и произведений изобразительного искусства. В практическом использовании данный подход можно

увидеть во многих работах зарубежных и белорусских архитектурных компаний (например, «Studio11», г. Минск).

Уникальные возможности для решения разнообразных художественных задач при проектировании интерьеров предоставляет концептуальный подход. Все выразительные средства в этом случае ориентированы на воплощение главной концепции, трактующей интерьер как самостоятельное художественное произведение со своим сценарием, образом и системой приёмов. Внешний облик здания и интерьер могут иметь единую дизайн-концепцию, основанную на содержании, уникальном функциональном воплощении и способах предметно-пространственной реализации, либо решение интерьера подчинено самостоятельной концептуальной идее, независимой от внешнего облика здания.

Концептуальный подход может выражаться в многообразных моделях, имеющих определённые приёмы формирования внутренней среды. Например, модель организации в виде концепции «здания-города», при которой архетип центра исторического города перемещается внутрь мегаструктуры объекта архитектуры. Интерьерное пространство в этом случае имеет характерные черты: активное использование имитации городских морфотипов; создание внутри сооружения «вечного сада» с помощью озеленения; трактовка образа современного города как совокупности динамичных сетевых потоков и коммуникаций; создание в интерьере самостоятельных структурных образований, имитирующих архитектурные сооружения и объекты инфраструктуры; использование системы атриумов как рекреационных публичных пространств [2].

Наиболее ярко концепцию «здания-города» демонстрируют торгово-развлекательные центры. Примерами являются «Еурога» в

Вильнюсе (2004), «Akropolis» в Каунасе (2007), «Столица» в Минске (2006), «Galleria Minsk» (2016), «Triniti» в Гродно (2020) и другие. В музейных и выставочных пространствах также можно заметить данный подход, например, в пристройке к Национальному художественному музею в Минске (1990-е – начало 2000-х гг.).

Концепция «здания-города» реализуется в общественных сооружениях в организации интерьера, трактованного как часть общественного пространства города. Здесь интерьеры выступают в роли участков города: восполняют нехватку досуговых площадок реальной среды, являются самыми доступными социальными и рекреационными объектами для большинства горожан. Развитие идеи осуществляется в контексте актуальной для мировой архитектурной практики тенденции «живого города» с характерными для неё принципами вариативности и гибкости использования объектов различного назначения как открытых общественных пространств, свободной и безбарьерной среды для перемещения всех социальных и возрастных групп.

Основными приёмами данной концепции являются внедрение городской среды с её рекреационными площадками и торговыми точками в структуру общественного здания, включение пешеходных маршрутов, пересекающих здание с возможностью рассмотрения его внутренних помещений. Так, многофункциональный торговый комплекс «Emporia» в Мальмё (2012) транслирует концепцию интерьера как ультрасовременного мегаполиса, включая часть улицы в свою среду.

Приём создания промежуточных полуинтерьерных пространств, воспринимаемых одновременно как продолжение внутренней структуры зданий и общественного пространства города, можно заметить на примере реконструированного здания Брестского театра кукол (реконструкция 2019 г., арх. В. Кескевич). Фасад здания трактован как

внутренние стены зала, а центральный вход – как декорации сцены. Концепцию полуинтерьерного пространства дополняет перекрытие из металлических стержневых конструкций.

Создание особой возвышенной атмосферы, вневременности с отсылками к метафизическим категориям характерно для концепции общественного интерьера как сакрального пространства, применяемой в интерьерах общественных сооружений разного назначения (музеи, галереи, библиотеки, вокзалы). Эффект достигается за счёт интерпретаций архетипов исторических сакральных построек и пространственно-световой драматургии.

Уникальная форма здания силосного элеватора, превращённого в музей современного африканского искусства «Zeitz MOCAA» в Кейптауне (2017) ассоциируется с кафедральным собором. Интерьер центрального каталога Национальной библиотеки в Минске (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2005 г.), сформированный с применением сложных конструкций и больших поверхностей остекления, создаёт ощущение сакральности пространства, поддержанное живописными панно (худ. В. Кривоблоцкий).

Пространственная интрига с неявной логикой развития, системой неожиданных эффектов, смещений, разрывов и пауз пространственных структур используется в концепции «здание-лабиринт». В таких интерьерах наблюдается нарушение тектонической логики и логики поэтажного членения внутреннего пространства; фрагментация его структурных элементов; множественность и мозаичность визуальных эффектов, получаемых с разных точек зрения; использование иллюзорных рефлективных эффектов; создание гибких, сложных маршрутов внутри здания, прерываемых пустотами, разного рода акцентами; обеспечение возможности выбора маршрутов движения.

Например, свободные внутренние пространства Музея искусств и истории города Ордоса (2011) структурно построены по принципу лабиринта.

Концепция интерьера как перетекающего пространства, открытого в городскую или природную среду, продолжает развивать идеи модернизма. Интерьер с такой концепцией визуально объединяет внутреннее и внешнее, размывает границы между искусственной и природной средой. Это достигается применением в архитектурном объекте больших остеклённых поверхностей и введением в интерьер природных объектов, созданием снаружи зданий полуинтерьерных дворовых пространств, формирующих непрерывный переход интерьерной среды во внешнюю и одновременно сохраняющих камерность и интимность внутренних помещений, кадрированием оконными проёмами природных и городских ландшафтов и трактовкой их как своего рода картин, размещённых с учётом восприятия в пространстве интерьеров.

Идеи органичной интеграции внутреннего пространства в естественную среду отчётливо заметны в практике проектирования музеев. Слияние объекта с природой реализовано в Музее естественной истории в Шанхае (2015), китайском «Liyang Museum» (2019). Комплексный подход взаимодействия здания с окружающей средой наблюдается в Музее истории Великой Отечественной войны в Минске (2013 г., арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан).

В современном контексте тенденций совмещения различных видов художественной деятельности, заимствования выразительных средств и их синтезирования на уровне формообразования появилась концепция интерьера как арт-объекта. Проектирование такого пространства начинается от самобытной авторской идеи, обладающей новизной и

свежестью к подходам воплощения. Сама идея объединяет уникальное функциональное и художественное решение, оригинальные выразительные приёмы реализации в предметно-пространственной среде.

В данной концепции формально-пространственная структура интерьера решается как некая инсталляция или абстрактная скульптура, возможно создание развивающегося сценария, построенного на смене пространственных эффектов и эмоциональных акцентов; использование игровой интриги в восприятии; внедрение в интерьер художественно-концептуальных эпатажных объектов, деталей или трактовка отдельных архитектурных и структурных элементов интерьера как арт-объектов. Примером выступает пространство торгового центра «Западный рынок» в Минске (2002), где в тёмном пространстве использованы яркие ограждения и подвесные конструкции с торговыми павильонами в образе коммуникационных «труб».

Совершенно иной, феноменологический подход проектирования, сформировавшийся в архитектуре во 2-й половине XX в. и развивающийся в конце XX – начале XXI в., основан на осознании идеи через тактильные, световые, цветовые эффекты. Феноменологический подход проявляется в концепции внутреннего пространства как места для прочувствованного проживания, где важную роль играют тактильно-чувственные аспекты взаимодействия человека с архитектурно-пространственной средой, а светотеневая драматургия усиливает эмоциональные характеристики среды. Интерьер может быть построен на цепочках срежиссированных ракурсов, визуальных эффектов, рассчитанных на получение человеком чувственного опыта прохождения сквозь пространство здания. Характерно появление интерпретации в архитектурном решении осей мироздания:

вертикальной, связывающей земной и трансцендентный миры (сакральные пространства), и горизонтальной как пути, на который нанизываются цепочки чувственных переживаний, тактильных ощущений. Также внимание акцентируется на объектах или природных картинах, образованных проёмами.

Работы основателя феноменологического подхода Стивена Холла раскрывают применяемую концепцию: музей современного искусства «KIASMA» в Хельсинки (1998), здание визуального искусства в Университете штата Айова (2016).

В архитектурной практике также наблюдается конструктивный подход, при котором конструктивные элементы здания переосмысливаются как художественная составляющая эстетики пространства. Зачастую эта концепция используется в зданиях с большепролётными конструкциями, спортивных сооружениях, торговых и выставочных объектах. В интерьерах преобладают черты стиля хай-тек. Обычное проявление такого подхода – акцентирование внимания на ритмичной конструкции крыши, например, в универсальном спортивном комплексе «Волна» в Пинске (2007). Иной способ, когда сама конструктивная структура здания является основной художественной доминантой восприятия пространства, как в случае башни офиса «Leeza SOHO» в Пекине (2019). Внутреннее пространство напоминает стальной скелет, структура которого динамично скручивается и развивается по вертикали.

Современное динамичное развитие общественных процессов способствовало рождению нового подхода трансформируемости и интерактивности в проектировании. Он отвечает задачам необходимости в перепрофилировании помещений согласно изменившимся социокультурным условиям. Такой подход обеспечивает возможность

трансформации внутренних пространств при изменении функционально-технологических требований, адаптации к влиянию внешних факторов и действиям человека.

Концепция интерьера как трансформируемого пространства проявляется в создании во внутреннем пространстве зданий жёстких коммуникативных узлов и гибкой свободной планировки с возможностью её трансформации. В интерьере устанавливается оборудование с трансформирующейся и модульной функцией. Концепция интерьера как интерактивного пространства предусматривает обеспечение системы взаимодействия человека с окружающим миром, основанной на адаптивности параметров внутренней среды зданий к изменениям внешних условий и прикосновениям человека. Интерьер определён внедрением инновационных цифровых технологий, интерактивных кинетических устройств, созданием системы энергоэффективной «умной» среды для регулирования эксплуатационных характеристик внутренних пространств (света, кондиционирования, температуры и иных параметров) [2].

Актуальными остаются подходы к созданию интерьеров в исторических зданиях. Организацию внутреннего пространства исторического здания с утраченными аутентичными интерьерами обеспечивают разнообразные приёмы реновации: изменение старой планировки; интеграция современных объёмных конструктивных элементов; использование существующих исторических стилей как фона современного наполнения пространства; применение новых стилевых решений во внутренней среде исторического здания. Общее решение обусловлено изначальным выбором: создание поддержки аутентичного стиля или использование контраста «нового» на фоне «старой» оболочки. В современных решениях может применяться разнообразие

вариантов диалога исторических и современных тем: создание художественными средствами новой истории здания, не повторяющей в точности его аутентичную стилистику, но поддерживающей общее ощущение «историчности»; включение в минималистичный интерьер предметов в разных исторических стилях (современных или антикварных) в духе постмодернистских коллажей.

Реконструируемые исторические здания преобразуются в культурные центры, офисные пространства, гостиницы и жильё. Примерами могут служить офисное пространство компании «Ekinetrics» в Париже, бутик-отель «Zalkind Hotel» в Минске, Природно-экологический музей Полоцка.

В результате реновации и перепрофилирования бывших индустриальных предприятий и их территорий формируется концепция интерьера как структурного звена арт-кластера. Она представляет собой новый тип многопрофильного пространства для разных видов неформальной общественной активности, развития творческих инициатив – выставочной, театральной и культурно-образовательной деятельности. Интерьеры реконструируемых помещений сохраняют следы бывшей индустриальной истории, пространства отличаются свободной многофункциональной планировкой с возможностью трансформаций. Данный подход применён в реконструкции индустриальных объектов в городе Минске по улице Октябрьская.

Отдельной стратегией в решении интерьера выступают концептуальные подходы по способу дизайнерского оформления внутреннего пространства. Такой подход к созданию оригинального облика среды основан на наложении формальной идеи на содержательную концепцию самого архитектурного пространства. Его приёмы оказывают идейное и эмоциональное воздействие на зрителя,

характеризуются уникальными принципами предметно-пространственного формирования, транслирующими идею [3].

Стратегия имеет следующие подходы: решение интерьера с помощью приёмов стилистического художественного оформления; тематический – интерьер содержит национальные, этнические, историко-культурные мотивы. Вдохновляющим приёмом может выступать и любой арт-объект, который, будучи доминантой, подчиняет все элементы пространства. Значительная часть современных архитектурных бюро использует в своей практике аналоговый и безаналоговый способы проектирования со стилистическими либо тематическими концепциями.

Таким образом, новая эпоха архитектуры конца XX – начала XXI в. демонстрирует большое количество концептуальных подходов в проектировании интерьеров в контексте развивающихся глобальных социокультурных процессов. Подходы к организации внутренней среды здания направлены на улучшение жизненного пространства. В зависимости от идеи архитектурного объекта и приёмов организации интерьера внутреннее пространство коммуницирует с его обитателем и окружающей средой, взаимодействует с человеком на эмоционально-чувствительном и художественно-образном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Табаева, Е. В. Проблемы функционального подхода в современной проектной культуре / Е. В. Табаева // Вестник Самарского государственного архитектурно-строительного университета. Градостроительство и архитектура. – 2011. – № 2. – С. 49 – 50.
2. Шамрук, А. С. Традиция в проектных стратегиях современной архитектуры / А. С. Шамрук. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 297 с.

3. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории: средовой подход / В. Т. Шимко. – 2-е изд., доп. и испр. – М. : Архитектура-С, 2009. – 408 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются современные подходы к проектированию общественных интерьеров. Выделяются и характеризуются применяемые актуальные эффективные приёмы и подходы при создании внутренней среды общественных зданий. Внимание фокусируется на использовании функционального, концептуального, феноменологического, конструктивного подходов, подхода трансформируемости и интерактивности, анализируются особенности создания интерьеров в исторических зданиях, применение способов дизайнерского оформления интерьеров.

SUMMARY

The article discusses modern approaches to the design of public interiors. Current, effective techniques and approaches used to create the interior environment of public buildings are highlighted and characterized. The focus is on the use of functional, conceptual, phenomenological, constructive, transformability and interactivity approaches, analyzing the approaches to creating interiors in historic buildings and the use of interior design ways.

Чжан Шуюй

ТВОРЧЕСТВО ТАНЮНЛИ И ХЭЦЗЯИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ В СТИЛЕ ГУНБИ ПОСЛЕ 1977 Г.

Белорусская государственная академия искусств

(Поступила в редакцию 20.02.2023)

Несмотря на то, что название «Портретная живопись в стиле гунби» было популярно в период распространения западных знаний на

Восток, всё же данный вид произошёл от китайской системы живописи. Указанный жанр включает в себя различные образцы «хроматического» и «ахроматического» цветов, стили «плотного» и «неплотного» изображения объекта, разнообразные методы и материалы для выявления объектов, таких как густая колеровка при помощи минеральных пигментов, а также лёгкая подцветка растительными компонентами.

Портретная живопись в стиле гунби использует несколько форм выражения языка живописи (например, нанесение контуров с последующим раскрашиванием, набросок, контурный рисунок, «бескостный метод живописного письма») и может воплощать идеи «тщательности» и «праздности». Гунби – это форма китайской традиционной живописи, в которой для изображения объекта используются утончённые штрихи. Портретная живопись – одна из её разновидностей, где художник обращает особое внимание на изображение характера персонажа через его физическую форму. Иными словами, портретная живопись в стиле гунби основывается на концепции не реального, а трансцендентального изображения, нанесённого при помощи простых линий, включая использование контурного рисунка, а также светлых и насыщенных цветов. В формировании образа персонажа существенную роль играют толщина, длина и форма линий, цвет туши.

В разные периоды развития китайской живописи художники вносили новшества в искусство, совершенствуя собственные методы изображения. В данной статье рассматриваются инновации в творческих методах Тан Юнли и Хэ Цзяина – известных представителей стиля портретной живописи гунби.

Особый интерес в контексте данного исследования представляют статьи китайских искусствоведов относительно художественных приёмов в китайской традиционной живописи, а также их рассуждения о значении различных эпох в процессе развития портретной живописи Китая. Среди таких авторов выделяются работы Тан Юнли и Цзун Байхуа. Особый интерес представляет исследование «Тан Юнли: 30 лет работы в Академии изящных искусств» [4], проведённое самим художником.

1980-е годы были периодом восстановления «индивидуальной личности», пропаганда принципов человеческого достоинства и гуманизма стала тенденцией данной эпохи, живопись являлась для художников средством успокоения души, выражения своей индивидуальности и эмоций. Посредством пропаганды художниками красоты индивидуальности человека были сформированы новые характеристики китайской портретной живописи. В данный период художники-портретисты выбирают основным сюжетом картин тему духовного спасения человека. Творческие методы Тан Юнли и Хэ Цзяина сыграли ключевую роль в истории развития портретной живописи.

Тан Юнли родился в 1951 г. в городском округе Таншань провинции Хэбэй [2]. Он является ведущим художником портретной живописи в стиле гунби, а также известен портретами в свободном стиле. Тан Юнли был деканом факультета китайской национальной живописи Китайской академии художеств, а в 2000 г. перешёл работать в Центральную академию изящных искусств, в настоящее время художник является ректором Института китайской национальной живописи при Центральной академии изящных искусств, заместителем председателя Общества китайской живописи в стиле Гунби, научным

сотрудником Китайской национальной академии живописи, а также членом Союза художников Китая. Несмотря на то, что метод изображения Тан Юнли основывается на принципах европейского контурного рисунка, это всего лишь один из способов изображения персонажей на его картинах. Под влиянием портретной живописи династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.), а также портретной живописи и искусства фресок династии Тан (618 – 907) первоначально картины Тан Юнли в стиле гунби были не только смелыми по форме, но и наполненными эстетикой ярко выраженного китайского стиля. Его репрезентативными работами является серия картин «Сон о пещере Дуньхуан» (1993, 1995, 1998, 2004 гг.) и другие.

В портретной живописи в стиле гунби одна из самых частых ошибок в изображении персонажей – несоответствие хода мыслей предшественников современным тенденциям. Если художник не будет аккуратен в технике изображения, то последнее получится вульгарным и непрофессиональным [3]. Работы Тан Юнли в этом отношении гармоничны, художник всегда стремился к таким категориям, как естественность в искусно и тщательно написанной работе, свобода в строгости, элегантность в правилах, свободе и нормах живописи. Таким образом, его работы в стиле гунби обладают не только характерной для этого жанра элегантностью, но и современным темпераментом, что вызывает интерес к творчеству художника, тем самым позволяя его работам выходить за рамки традиционной портретной живописи, приобретать новый эстетический характер.

Тан Юнли побывал в пещерах Дуньхуан, Майцзишань и других местах с целью исследования и изучения древних фресок. Ощущение превратностей судьбы и таинственности, исходящее от них, оказало впечатление на Тан Юнли: «Объединение в одну картину современных

персонажей и некоторых изображений старинных фресок вызывает у меня чрезвычайно мощные ассоциации» [4, с. 358]. Тан Юнли применил «потускневшую» текстуру фресок в своих более поздних работах. В то же время под влиянием европейской эстетики колористики работы Тан Юнли стали более богатыми с точки зрения цветовой палитры. Сочетая техники изображения Китая и Запада, Тан Юнли удалось сформировать собственный уникальный стиль, сохранив чистоту китайской национальной живописи.

Технология создания таких произведений во многом зависит от выбора бумаги или шёлка высокого качества, минеральных красок, делающих изображение более насыщенным. После того, как все линии завершены и окрашены, необходимо использовать смесь из порошка из устричных раковин и клея, которая наносится толстым слоем на необходимые места картины. После того, как эта смесь высохнет, и отпадёт, картина шлифуется и достигается требуемый эффект. Также можно окрасить высохшую смесь, что придаст оттенок загадочности и несовершенной красоты. Такую древнюю и яркую текстуру Тан Юнли применил в картине «Сон о пещере Дуньхуан. Судьба Будды» (1998) [5], где наблюдается гармония в композиции, штриховке и колористике.

Тан Юнли стал новатором в области нанесения линий различной толщины, плавности и фактуры. В серии работ «Мечта о пещере Дуньхуан» он объединил черты стиля гунби с элементами европейского стиля, чем сформировал собственную уникальную технику. Так, в картине «Молитва» (1995) Тан Юнли использовал приём преувеличения изображения с применением различных оттенков, чтобы эмоционально показать мольбу художника о лучшей жизни. Пространственные отношения между линиями выполняют эстетическую функцию. Тан Юнли прибегает к различным изменениям линий для передачи текстуры

кожи людей разных возрастов. Например, линии, изображающие старую женщину, прямые, разной длины, выполнены нажимом кончиком кисти с последующим её лёгким снятием движением вправо. Для сравнения, изображение молодой героини в правой части картины выполнено при помощи закруглённых и гибких линий. На картине также наблюдаются отличия в линиях, используемых для построения композиции и передачи узоров на одежде.

Хэ Цзяин родился в 1957 г. в городе Тяньцзинь [6]. В 1977 г. он поступил на факультет живописи Тяньцзиньского института изящных искусств, где изучал китайскую национальную живопись. После окончания обучения в 1980 г. он остался в институте и занялся преподавательской деятельностью. Хэ Цзяин был членом девятого, десятого и одиннадцатого Народного политического консультативного совета; в настоящее время является заместителем председателя Союза художников Китая и Союза современной живописи в стиле гунби, почётным ректором Тяньцзиньского института изящных искусств, почётным директором Тяньцзиньской художественной галереи. Искусству живописи Хэ Цзяин учился у Лю Линцана (1908 – 1989), Ван Шухуэя (1912 – 1985) и других художников. Его репрезентативными произведениями являются «Глава улицы» (1981), «Гора» (1983), «Девятнадцать» (1984), «Молодая замужняя девушка из уезда Мичжи» (1985), «Ревность» (1988), «Осенний мрак» (1991) и другие.

«Общая идея моих картин – интеграция китайской живописи в европейскую. Это интеграция, а не комбинация, поэтому она не может проходить гладко, без каких-либо шероховатостей. Обнаружив похожие и существенные вещи, их можно естественно интегрировать друг в друга с точки зрения эстетики, приёмов и средств выражения» [7, с. 1], – этими словами Хэ Цзяин открыто подчёркивал статус и ценность

европейской живописи. По сравнению со своими современниками, художник более чётко понимал, что реализм не только дал китайской портретной живописи научно обоснованные методы изображения (композицию, светотень, перспективу и цвет), но и, что более важно, принёс в Китай гуманизм, сложившийся в Европе в эпоху Ренессанса. Подход Хэ Цзяина заключается в том, что он не стал оценивать исторический феномен интеграции китайской и европейской живописи как «отношения между сущностью и явлением», а начал поиски единства культуры и души со времён династий Цзинь и Тан (266 – 907). В процессе своего исследования художник обнаружил, что гуманистический дух и способ наблюдения и понимания объектов на картинах периодов династий Цзинь и Тан ничем не отличаются от европейских, а история развития живописи ещё более глубокая и богатая. Таким образом, Хэ Цзяин незаметно интегрировал китайскую живопись в европейскую и реализовал следующий стратегический замысел: интеграция больше не является простым заимствованием художественных приёмов, а представляет собой естественное слияние отношений сущности и явления [7, с. 1].

В. Г. Белинский некогда сказал: «В истинном произведении искусства все образы новы, самобытны и не повторяются» [8, с. 197]. Линии на картинах Хэ Цзяина отличаются своей неординарностью. Несмотря на то, что они соответствуют традиционной технике, всё же есть и особенности: благодаря добавлению линии «Головка гвоздя и хвост крысы» к плавным линиям, таким как «Античная спираль» и «Железная проволока» и в то же время усилению ритмичности происходит изменение цвета, характера штриха и так далее.

С точки зрения палитры цветов, художник использовал холодные и тёплые, а также чёрный и белый цвета, характерные для европейского

искусства живописи, и в то же время активно применял ахроматические цвета традиционной китайской живописи. За многие годы творческой деятельности Хэ Цзяин постиг природу палитры китайской национальной живописи, которая строится на идее простоты и незаурядности. На его картинах не так много используемых цветов (обычно не более трёх), но они могут полноценно выполнять все функции в соответствии с потребностями формы выражения благодаря соответствующей толщине линий, текстуре, плотности и контрасту оттенков. На картинах художника чётко прорисованы волосы персонажей, переданы тонкие черты лица и эластичность кожных покровов. На сегодняшний день ещё не существует художника, который настолько бы владел языком портретной живописи в стиле гунби XX века.

Картина «Глава улицы» (1981) свидетельствует об изменении утончённого стиля портретной живописи времён династий Мин и Цин, а также о восстановлении духа и величия данного жанра периода династий Цзинь и Тан. Эстетическая идея Хэ Цзяина об «интеграции китайского и европейского искусства» помогла художнику добиться больших успехов в творчестве. Ж. О. Д. Энгр сказал: «Все дуговые линии должны быть направлены наружу». В своём творчестве Хэ Цзяин придерживался данного правила и объединил его с методами изображения портретной живописи в стиле гунби периода династии Тан, с помощью чего смог интегрировать китайскую живопись в европейскую, создав свой личный стиль, который стал отличительной чертой портретной живописи XX в.

Тан Юнли и Хэ Цзяин, как яркие представители данного периода, стремились следовать традициям изображения прошлых поколений. Например, техника изображения в серии картин «Сон о пещере

Даньхуан» Тан Юнли отличалась собственным уникальным стилем, заимствованным из изображения фресок в пещерах Даньхуана. Стилль Хэ Цзяина, объединивший техники китайской и европейской живописи, позволил открыть новый путь развития портретной живописи гунби. В то же время старинный метод колористики Тан Юнли отличался от простого метода Хэ Цзяина, что сыграло значимую роль в искусстве живописи того периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. 钱穆. 国史大纲[M]. 北京: 商务印书馆, 2010:946. = Цянь, Му. Очерк официальной истории Китая / Му Цянь. – Пекин : Коммерческая пресса, 2010. – 946 с.
2. 徐涟. 当代历史观的艺术呈现[J]. 美术观察, 2012, 000(009):43-45. = Сюй, Лянь. Художественное представление современных взглядов на историю / Лянь Сюй // Обзор изобразительного искусства. – 2012. – № 9. – С. 43 – 45.
3. 郎琦. 论唐勇力工笔人物画研究[D]. 哈尔滨师范大学, 2016. = Лан, Ци. Анализ портретной живописи в стиле гунби художника Тан Юнли / Ци Лан. – Харбин : Харбинский педагогический ун-т, 2016.
4. 唐勇力. 学院美术 30 年-唐勇力卷[M], 济南: 山东美术出版社, 2009: 459. = Тан, Юнли. Очерк Тана Юнли в связи с 30-и летним юбилеем Академии изящных искусств / Юнли Тан. – Цзиннань : Изобразительное искусство, 2009. – 459 с.
5. 刘冰. 唐勇力《敦煌之梦》系列作品引发的思考[D]. 辽宁师范大学, 2021. = Лю, Бин. Серия размышлений Тан Юнли о «Сне о Дуньхуане» / Бин Лю. – Ляонин : Ляонинский педагогический ун-т, 2021.
6. 钱海源. 解读何家英[J]. 美术大观, 2016(4):12. = Цянь, Хайюань. Интерпретация творчества Хэ Цзяина / Хайюань Цянь // Обзор изобразительного искусства. 2016. – № 4. – С. 12.

7. 何家英, 绘. 何家英. 长春 : 吉林美术出版社, 2010:367. = Хэ, Цзяин. Вечная молодость / Цзяин Хэ. – Цзилинь : Изобразительное искусство, 2010. – 367 с.

8. 俄) 别林斯基著. 别林斯基选集第2卷. 上海:上海文艺出版社, 1963. = Белинский, В. Г. Избранные труды Белинского : в 2 т. / В. Г. Белинский. – Шанхай : Литература и искусство, 1963. – Т. 2.

РЕЗЮМЕ

После 1977 г. в Китае наступил период стабильного развития. Под влиянием современного мультикультурализма язык и стиль традиционной портретной живописи в стиле гунби также стали изменяться, совмещая в себе элементы китайской и европейской живописи. Ввиду таких изменений, художники всё больше стали проявлять смелость и объединять язык китайской живописи с европейской. В то же время они начали выражать собственный жизненный опыт, что позволило сделать их работы более разнообразными. В статье автором проводится исследование развития портретной живописи в стиле гунби после «культурной революции», выявляются художественные особенности работ рассматриваемого периода и анализируется творчество ярчайших авторов: Тан Юнли и Хэ Цзяина. Эти художники внесли большой вклад в преобразование всей истории китайской портретной живописи в стиле гунби и имеют большое значение для развития современного искусства.

SUMMARY

After 1977, China entered a period of stable development. Under the influence of modern multiculturalism, the language and style of traditional Gongbi portraiture also began to change, combining elements of Chinese and European painting. In view of such changes, artists more and more began to show courage and combine the language of Chinese painting with European. At the same time, they also began to express their own life experiences, which made their work more diverse. In this article, the author conducts a study of the development of portraiture in the Gongbi style after the «cultural revolution», reveals the artistic features of the works of the period under review and analyzes the work of the brightest authors: Tang Yongli and He Jiaying. These artists contributed greatly to

transforming the entire history of Chinese Gongbi style portraiture and are of great importance for the development of modern art.

Шамрук А. С.

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЩЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ XXI ВЕКА

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2023)*

Картина развития художественных процессов в архитектуре Беларуси формируется под влиянием переустройства общественно-политической и социокультурной сфер, в контексте стремительного развития технологий, освоения энергоэффективных и экологических подходов, актуальных художественных идей. Художественно-образные характеристики современных архитектурных сооружений республики отражают процесс балансирования между новыми реалиями информационной эпохи и конформизмом сложившихся в предыдущие десятилетия стереотипов и нормативов; попытками интегрировать образы цифровой эпохи и новые урбанистические стратегии в проектную практику, сохранившую в значительной степени подходы и ориентиры индустриального и постмодернистского периодов. Для многих произведений и градостроительных решений остаются характерными адаптация визуального кода новейшей архитектуры при недостаточном освоении передовых технологий, концептуальных идей и урбанистических стратегий, неполный учёт изменившегося социального контекста.

Период последних десятилетий отмечен крупными изменениями в формообразовании, художественно-эстетических характеристиках архитектуры, подходах к развитию городов и масштабах застройки. Изменившийся социокультурный контекст повлиял на трансформацию представлений о типологической структуре общественных сооружений, актуализацию принципов многофункциональности, трансформируемости, сменивших подходы жёсткого функционального зонирования.

Тенденция укрупнения масштаба возводимых объектов и градостроительных образований кардинально трансформировала визуальное восприятие городского пространства, приёмы композиции, пластической проработки фасадов, проектируемых с учётом восприятия в движении, с далёких пространственных точек. В архитектуре Беларуси нашла проявление тенденция трактовки сооружений как имиджевых аттрактивных объектов, а фасадов зданий – как дизайнерских логотипов, что связано с общим социокультурным контекстом, борьбой инвестиционных вложений, привлечением массового потребителя. Эта тенденция реализуется в отечественной практике преимущественно в объектах торгово-развлекательного назначения, в меньшей степени – в зданиях офисов компаний, банков, гостиниц. Близкие дизайну приёмы (яркие цветовые решения, медиаэкраны, приёмы суперграфики) доминируют в формообразовании торгово-развлекательных комплексов, акцентируя внимание на аттрактивности образов и символике коммерческо-развлекательного характера («Арена-сити», «Момо», «DanaMall», «Palazzo»). Образный строй подобных объектов отсылает к культуре потребления. Аттрактивность образа гостиницы «Ренессанс» в Минске достигнута активностью скульптурной пластики, акцентирующей доминирующее значение объекта в среде застройки

(арх. А. Ивашко, 2010 г.). Сложные криволинейные поверхности фасадов здания отсылают к параметрическим приёмам проектирования.

Экспериментаторский дух современного формообразования проявился в архитектуре Беларуси в более спокойных вариациях, преимущественно с использованием поверхностных аллюзий параметрических форм. Цифровые образы проектируются в условиях дефицита экономических средств, необходимых для их реализации, часто с применением традиционных конструктивных систем и приёмов аналогового проектирования, созданием динамичных композиций, введением цифровых пластических и декоративных мотивов в оформление фасадов. Широкое распространение получает пиксельный рисунок, панели с перфорацией, динамичными изломами и скосами, криволинейными очертаниями, поверхности со встроенными светодиодными системами. Скульптурная пластика, имитирующая традиционными приёмами параметрическое формообразование, применена в решении навеса открытой эстрады в Молодечно, напоминающей крылья птицы (арх. В. Ционская, 2012 г.).

На фоне современных тенденций в художественно-стилевой картине последних десятилетий сохраняется устойчивое стремление к возрождению на новом уровне идей модернизма, классики, мотивов традиционной культуры. Модернистская линия развивается в отечественной архитектуре непрерывно после окончания периода неоклассики в середине XX в., на фоне доминирующего в 1990-е годы постмодернистского движения, а также в первые десятилетия XXI в. На протяжении этого периода модернизм эволюционировал от направления, ориентирующегося на функционалистские принципы, до неомодернизма, усвоившего опыт постмодернистских экспериментов и демонстрирующего тенденцию к интеграции с цифровым

формообразованием, характеризуется соединением с приёмами хай-тека, бионической архитектуры, визуальными атрибутами деконструктивизма, цифровой архитектуры. К этому направлению можно отнести большую часть общественных построек, решённых с применением лаконичных объёмов на основе ортогональной геометрии, больших поверхностей остекления, с введением экспрессивных акцентов и криволинейных поверхностей, инновационных материалов, индексирующих принадлежность к новому контексту.

В композиции, формообразовании и декоративном оформлении фасадов архитектурных построек Беларуси находит отражение характерное для цифровой эпохи восприятие города как пространственно-временного континуума, пронизанного динамичными потоками, формируемого раздробленной, прерывистой, фрагментированной средой, обладающей качествами интерактивности, подвижности, трансформируемости. Эти качества реализуются в композициях, артикулирующих смену ракурсов в движении, направления городских осей и маршрутов; моделировках фасадных поверхностей с использованием приёмов, отсылающих к мотивам высоких скоростей и сетевых потоков – «танцующих» окон, обтекаемых и волнообразных поверхностей фасадов и балконов, динамичных изломах поверхностей и выступающих ригелей.

Такие свойства архитектуры цифровой эпохи как подвижность, эфемерность, мерцательность интерпретируются в архитектурных сооружениях Беларуси и применением современных облицовочных материалов, меняющих визуальные свойства в движении, в зависимости от освещения и погодных условий (с разнообразными фактурами, разной степенью прозрачности, матовости, рефлексивности); светодиодных

систем, варьирующих цветовые и фактурные характеристики поверхностей.

Динамика архитектурных форм является доминирующей темой построек Б. Школьников, индивидуальный стиль которого строится на развитии принципов модернизма и отзывчивости к контексту, в результате чего объекты автора создают новую идентичность локальных территорий города. В основе его творческого подхода лежит стратегия артикуляции в формах и линиях зданий импульсов, направлений, следов городской среды. Динамика города выразительно воплощена в таких объектах, как административные и многофункциональные комплексы по улице Немига (1997), проспекту Независимости (2012), улице Полесской (2019), проспекту Победителей (2016) в Минске. Художественные качества объектов раскрываются в процессе движения, в нюансах композиционных построений и моделировки поверхностей, световых эффектах, работающих на единую концепцию лёгкой подвижной архитектуры. В здании оздоровительного центра по проспекту Победителей композиция ассоциирующихся с корабликами объёмов, плывущих по реке, построена с учётом изменения ракурсов в процессе движения (арх. Б. Школьников, С. Францкевич, Т. Казусенок, 2016 г.).

Экспрессивный образ, сформированный террасированной композицией с пересекающимися под углом объёмами, создан в здании Белгазпромбанка в Минске (арх. Э. Медведев, Я. Виноградов, М. Виноградов, 2015 г.). Воплощённая в архитектурных формах тема динамики является органичным продолжением градостроительной ситуации насыщенной транспортными потоками магистрали. На восприятие с движущегося транспорта рассчитаны композиция и масштаб здания торгово-развлекательного центра «Арена-сити» в Минске, построенного на компоновке крупных объёмов, применении

локальных ярких цветов, обтекаемых поверхностей, артикуляции направлений транспортной магистрали (2010).

Интеграцией художественно-выразительных средств, работающих на единую образную концепцию, характеризуется формальное решение спортивного центра и гостиницы «Марриотт» в Минске («Воробьёв и партнёры», 2016 г.). Тема динамики, созвучная контексту городской среды и цифровой эпохи, воплощена в форме здания в виде птицы с распростёртыми крыльями, пиксельном рисунке и рельефе перфорированных алюминиевых панелей в облицовке. Воплощение образа динамичной текучей среды демонстрирует формообразование комплекса «Шантэр Хилл», сформированного корпусами с криволинейными обтекаемыми поверхностями («ВВ Group», Минск, 2020 г.). Эффект вибрирующей поверхности остеклённых фасадов здания, возведённого для офиса калийной компании в Минске («Воробьёв и партнёры»), создан при помощи динамичного рисунка переплётов и выступающих ригелей, рефлексивности остекления.

В архитектурном решении общественных сооружений активно применяется мотив волнообразных поверхностей – в офисных зданиях «Анкор» (арх. В. Рондель, В. Миронов, 2007 г.), «Сильвер тауэр» (арх. О. Архангельская, И. Коротенко, О. Лошакевич, Л. Сазонова, 2011 г.), административно-выставочного комплекса «Волна» (арх. В. Рондель, В. Миронов, Д. Новосолов, А. Маронова, 2013 г.) в Минске, в форме крыш спортивного центра в Пинске, отсылающих к образу реки, на берегах которых размещено сооружение (арх. Л. Жук, Е. Попова, Л. Головки, П. Муковозчик, 2007 г.).

Идеи классики продолжают своё существование в последние десятилетия в административных сооружениях и крупнейших объектах культуры, развивая характерную для типологии этих групп объектов

ориентацию на строгую монументальность, репрезентативность образов, применение модернизированных элементов или аллюзий ордера. Эта тенденция сохранилась в отечественной архитектуре с советского периода. Ряд знаковых объектов, возведённых в начале XXI в. в Минске и претендующих на роль символов государственности, характеризуется симбиозом монументальной репрезентативной образности, реализуемой современными модификациями ордерной классики, и синтеза искусств, продолжающего традиции советской монументальной школы – Дворец Республики (арх. М. Пирогов, Л. Зданевич, А. Шабалин, 2000 г.), Дворец Независимости (арх. В. Архангельский, 2013 г.), здание Верховного суда (арх. В. Архангельский, 2019 г.).

Китчевый вариант постмодернизма, апеллирующего в классике, представляет собой архитектурное решение офисного здания на Октябрьской площади в Минске («Белинта Роба», 2020 г.). Пластика фасадов здания построена на произвольном жонглировании элементами ордерной классики, демонстрирует отсутствие единой художественной концепции и согласованности со сложившимся архитектурным ансамблем городского центра. Результатом введения низкохудожественного сооружения в среду неоклассического ансамбля центра Минска стало снижение значимости самого центра как историко-культурной и художественной ценности.

В здании Национальной библиотеки, одном из крупнейших знаковых объектов Минска (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2005 г.), репрезентативность образа достигнута соединением лежащей в основе формообразования метафоры бриллианта с классической схемой центричного сооружения с торжественным входным порталом. В здании библиотеки архитектурная форма играет роль крупномасштабной абстрактной скульптуры, установленной на подиуме, внося коррективы

в восприятие окружающей застройки. В интерьере центрального каталога размещены живописные росписи, реализующие традиционную для советского периода концепцию синтеза искусств в новой по эстетике архитектурной среде (худ. В. Кривоблоцкий).

В форме здания музея истории Великой Отечественной войны активная пластическая метафора применена в соединении с композиционными приёмами деструктивности, создающими образные отсылки к современному контексту (арх. В. Крамаренко, В. Никитин, А. Гришан, 2013 г.). В архитектурном решении главный пластический мотив формируют пилоны, объединяющие в единую композицию новое сооружение и мемориальный ансамбль кургана с монументом городу-герою Минску, возведённым в 1980-е годы. Идеологическая программа предопределила особенности архитектурно-художественного симбиоза, характерного для советской эпохи. Символика архитектурных форм дополняется повествовательными изобразительными элементами – рельефами, размещенными на поверхности пилонов (скульптор А. Дранец).

Отечественную проектную практику отличает своеобразие трактовки подходов к современному строительству в исторической среде, в значительной степени сохранивших постмодернистское понимание стилового соответствия как условия введения нового объекта в сложившийся контекст. В городах Беларуси в начале XXI в. продолжают возводиться объекты с применением стилизаций при реконструкции и новом строительстве в исторической среде (Верхний город в Минске, исторические центры Бреста, Гродно, Пинска и др.), в ряде случаев и в строительстве в новых районах (ТЦ «Замок» в Минске). 2020-е годы отмечены заметным отходом от стилизаторских подходов и постмодернистских приемов. Апелляция к историческим темам и

прообразам традиционного зодчества в большей степени сохранилась в жилой архитектуре, преимущественно в малоэтажной частной застройке.

Выразительный пример интерпретации прообраза традиционной постройки со скатной крышей в общественной архитектуре демонстрирует офисное здание по ул. Смолячкова в Минске («Архнуво», 2020 г.). Динамичные скаты крыши и фактура облицовочного кирпича с эффектом состаренности в сочетании с панорамными окнами создают современный образ с отсылками к истории и местной культуре.

Характерная для современной архитектурно-градостроительной практики тенденция укрупнения масштаба реализуется в новой типологической группе общественных сооружений – многофункциональных торгово-развлекательных центрах, в пространственной структуре и художественно-образной трактовке которых интерпретируется архетип «дома-города» – с пешеходными торговыми улицами, площадями, кафе, рекреационными зонами, имитирующими универсальную модель исторического центра города. Апелляция к теме исторического центра иногда реализуется введением в интерьерные пространства стилизованных «исторических» построек («Тринити» в Гродно), временных инсталляций («DanaMall» в Минске). В современный по образному решению интерьер торгово-развлекательного центра «Тринити» введена стилизованная «барочная» ротонда, в которой размещена художественная галерея. Праздничные инсталляции в атриумном пространстве центра «DanaMall» отсылают к традиционным гуляньям на городских площадях, имитируют фрагменты исторических городских центров при помощи временных конструкций, что повышает общественную активность. В торговом центре

«Валерьяново» в Минске отсылки к теме исторического города реализованы силуэтной линией, выделяющей нижний ярус, рисунок которой имитирует малоэтажную застройку со скатными крышами.

Концепция «дома-города» предопределила художественную трактовку внутреннего пространства ряда торгово-развлекательных центров, отсылающих к теме города цифровой эпохи. Динамичные нелинейные очертания ограждений галерей торговых центров «Galleria», «DanaMall» формируют пространство, пронизанное экспрессивными связями, ассоциирующимися с сетевыми потоками, высокими скоростями, что характерно для восприятия современного города. Центральный атриум торгового центра «Galleria» в Минске спроектирован с применением параметрических приемов (Минскгражданпроект, «SZK/Z», «АО Rönensans Rusya Insaat Sanayive Ticaret A.S.», 2016 г.). Дизайн-концепция интерьера торгового зала центра «Диамонд» в Минске имитирует ночной город с неоновым освещением на фоне чёрных потолков (арх. В. Ционская, 2019 г.). Динамичные очертания светильников создают эффект восприятия в движении.

Архитектурно-художественное решение современных спортивных сооружений, возведённых в последние десятилетия в Беларуси, предопределено размером и конфигурацией спортивных залов, применением большепролётных конструкций, формирующих как форму объёма, так и художественную тему внутреннего пространства. Крупномасштабные объёмы спортивных объектов часто получают обтекаемые очертания – «Минск-арена» (арх. А. Ничкасов, В. Куцко, В. Будаев, А. Шабалин, В. Никитин, 2008 г.), «Чижовка-арена» (арх. М. Гродников, 2014 г.), ледовые дворцы в Бобруйске, Молодечно и другие, которые акцентируются инновационными материалами и

декоративными приёмами в отделке фасадов – рефлектирующими металлическими и стеклянными панелями, мотивами динамичных потоков. В образе центра олимпийской подготовки по художественной гимнастике обыгрывается мотив струящейся гимнастической ленты, который одновременно перекликается с темой сетевых потоков (арх. И. Скоробогатая, Д. Бычков, Минск, 2018 г.). В спортивных сооружениях Беларуси применяются и параметрические приёмы формообразования, редкие для отечественной архитектурной практики. Примерами таких объектов являются здание стадиона БАТЭ в Борисове («Ofis arhitekti», 2013 г.), навес над трибунами стадиона Динамо в Минске («GMP International GmbH», Минскпроект, 2018 г.).

В Беларуси выразительное воплощение нашла тема, связанная с художественно-эстетическими качествами современных материалов и конструкций. Большепролётные металлические фермы являются главным выразительным элементом интерьера таких объектов, как здание Промстройбанка (арх. А. Гавриков, А. Нитиевский, 2002 г.) и крытый рынок «Западный» в Минске (арх. А. Корбут, интерьер – арх. В. Ционская, 2002), комплекс «Минск-арена» и футбольный манеж в Минске (арх. М. Гаухфельд, В. Руцкий, В. Архангельский, 2003 г.), легкоатлетический манеж в Могилёве (арх. С. Воронец, 2006) и другие. Стилистика хай-тека выразительно воплотилась в объектах, возведенных с применением большепролетных конструкций по проектам В. Кескевича – в зданиях универсального спортивного комплекса (2004), гребного канала (2007) в Бресте, летней эстрады в Витебске (2007), кукольного театра в Бресте (2019).

Направления художественных поисков, проектные подходы и критерии творчества в архитектурной практике Беларуси последних десятилетий формируются в условиях балансирования между

параллельно развивающимися и взаимодействующими установками на отражение характерных для информационной эпохи принципов формообразования, художественных идей, градостроительных подходов, социальных ориентиров, и переосмысление сохраняющих актуальность принципов модернизма, классики, особенностей национального зодчества [1; 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шамрук, А. С. Искусство архитектуры информационной эпохи / А. С. Шамрук. – Минск: Белорусская наука, 2023. – 269 с.
2. Шамрук, А. С. Традиция в проектных стратегиях современной архитектуры / А. С. Шамрук. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 297 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются художественно-стилевые тенденции в архитектуре общественных сооружений Беларуси начала XXI в. На примере общественных зданий разных типологических групп анализируются композиционные и декоративные приёмы, выразительные средства, при помощи которых реализуются новые для цифровой эпохи тенденции. Акцент делается на своеобразии воплощения общих для мировой архитектуры направлений в отечественной практике.

SUMMARY

The article deals with artistic and stylistic trends in the architecture of public buildings in Belarus at the beginning of the XXI century. On the example of public buildings of different typological groups, compositional and decorative techniques, expressive means are analyzed, with the help of which new trends in the architecture of the digital age are implemented. The emphasis is on the originality of the implementation of trends common to world architecture in domestic practice.

РАЗДЕЛ II
ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО
I МУЗЫЧНОГО МАСТАЦТВА

Шындлер Э.Г.

ТЕХНАЛАГІЧНАЯ АБУМОЎЛЕНАСЦЬ
МАСТАЦКАЙ ФОРМЫ ЯК АДЗНАКА
ТРАДЫЦЫЙНАГА ГАНЧАРСТВА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 27.02.2023)

Па шырыні распаўсюджанасці, працягласці бытавання і здольнасці захоўваць мастацкія рысы матэрыяльнай культуры гліняны посуд не мае сабе роўных. Керамічныя вырабы складаюць самую шматлікую групу археалагічных знаходак, пачынаючы з часоў неаліту. Высокая ступень захаванасці матэрыяльных артэфактаў і шырокі маштаб папярэдніх даследаванняў дазволілі прасачыць змены архітэктонікі ганчарных вырабаў, у тым ліку вызначыць уплыў вытворчых тэхналогій на мастацкую форму.

Тэхналагічная абумоўленасць мастацкай формы як найбольш відавочная адзнака традыцыйных рамёстваў характэрна для ўсіх напрамкаў традыцыйнага мастацтва: большасць элементаў мастацкай выразнасці, якія ўплываюць на ўспрыманне глядачом, не з'яўляецца наўмысна спланаванай, прыдуманай ці загадзя распрацаванай, а праяўляецца самаадвольна як вынік, вынец архітэктонікі вытворчага

працэсу. І калі, напрыклад, сучасныя майстры традыцыйнага ручнога ткацтва адмовіліся ад значнага пласта вытворчых аперацый па нарыхтоўцы і апрацоўцы прыроднай сыравіны, што прывяло да скажэння мастацкай формы сучасных тканых вырабаў, то ганчары здолелі захаваць цэласнасць мастацкага і вытворчага аспектаў рамяства.

Як даступная і лёгкая ў апрацоўцы, а таму ва ўсе часы найбольш распаўсюджаная мінеральная сыравіна, гліна выкарыстоўвалася на розных этапах развіцця грамадства ў многіх сферах жыцця: у якасці будаўнічага матэрыялу, для ўзвядзення печаў, вырабу посуду, гаспадарчых і вытворчых прыстасаванняў (праселак, тыгляў), жаночых упрыгажэнняў, цацак, кафлі і іншага.

Але паколькі нас у большай ступені цікавіць уплыў вытворчых тэхналогій на мастацкую форму, увага будзе засяроджана на вырабе глінянага посуду як найбольш даследаванага віду дзейнасці, што найбольш выразна адлюстроўвае вытворчыя і мастацкія перавагі сельскага насельніцтва як носьбіта фальклорнага культурнага коду.

Эстэтыка традыцыйнага ганчарнага посуду своеасаблівая, у ёй выразна праяўляюцца самабытныя рысы, уласцівыя мясцовым традыцыям, якія на працягу стагоддзяў адточваліся ў асяроддзі сялянскай супольнасці. Мастацкая форма посуду вольная ад яркіх колераў, мудрагелістай пластыкі, празмернага бляску, складаных сюжэтных і тэматычных выяў, а дасканалыя прапорцыі не маюць патрэбы ў дэкаратыўным аздабленні. Прывабнасць вырабаў заключаецца ў прыглушанасці фарбаў, дасканаласці і манументальнасці форм, што, як і сам працэс прыгатавання глінянага цеста, адлюстроўвае сувязь чалавека з зямлёй і тую сілу волі, якую ён вымушаны праяўляць, каб ператварыць непадатлівую прыродную субстанцыю ў культурную форму. Пластыка посуду сведчыць пра імкненне майстра праз

штодзённую побытавую працу, накіраваную, у першую чаргу, на дасягненне функцыянальнасці вырабаў, у рамках строга рэгламентаванага вытворчага працэсу знайсці шляхі адлюстравання ўласнага мастацкага светаўспрымання і пакінуць адбіткі асабістага эстэтыка-духоўнага досведу ў застылых матэрыяльных формах.

Мастацкія элементы выразнасці глінянага посуду (форма, фактура паверхні, колер, узорысты дэкор), што фарміруюць аблічча прадметаў, выступаюць праяўленнем архітэктонікі вытворчага працэсу, што залежыць ад уласцівасцей сыравіны, тэхналагічных асаблівасцей і прызначэння вырабаў. Змены архітэктонікі, як правіла, прыводзяць да змен і мастацкай формы. Архітэктоніка ганчарнай вытворчасці ўключае наступныя асноўныя аперацыі: адбор сыравіны, падрыхтоўку фармовачнай масы, выраб формы, апрацоўку паверхні (механічную і хіміка-тэрмічную). Згаданыя тэхналагічныя аперацыі ўплывалі на такія мастацкія адзнакі, як колер, форма, сілуэт посуду, тэкстура і фактура паверхні. Некаторыя з іх захоўваюцца з часоў неаліту.

Так, спосаб фармоўкі глінянага посуду непасрэдна ўплываў на форму вырабаў [1, с. 341; 6, с. 73]. Для посуду, вылепленага ручным спосабам (адзіным вядомым у неаліце), у адрозненне ад больш позняга, вытачанага на ганчарным коле, характэрна масіўнасць сценак, лёгкая асіметрыя формы, сляды стыкаў гліняных жгутоў ці стужак, умяціны, адбіткі пальцаў майстра, што не змяншала мастацкую вартасць рэчы, а, наадварот, надавала ёй індывідуальныя рысы. Больш познія вырабы на ганчарным коле хаця і набываюць дасканалую сіметрыю і добра выяўлены профіль, але страчваюць мастацкую непасрэднасць і красамоўную недасканаласць ручной лепкі.

Развіццё вытворчасці глінянага посуду характарызуецца высокай ступенню інертнасці, запаволенасці, а таму назіраецца падабенства

тэхналогіі і мастацкіх рыс у вырабах розных часоў. Так, ручная лепка як першы засвоены людзьмі ў неалітычны час спосаб фармавання гліны і як адзнака пластычнага фальклору захоўвалася ў сельскім асяроддзі да ХХ ст. [1, с. 300, 341; 4, с. 25, 27, 46; 6, с. 70]. Суровыя застылыя, крыху асіметрычныя ёмістасці з грубай шурпатай паверхняй і характэрнай плямістасцю, якія выдаюць ручную фармоўку і глінянае цеста з дамешкамі жарствы, – такі выгляд яшчэ ў нядаўнім мінулым быў звычайным для посуду з некаторых сельскіх асяродкаў ганчарства Панямоння.

На вонкавым абліччы вырабаў адлюстроўваўся і спосаб налепу. Напрыклад, для жгутавага ці стужкавага налепу характэрны загладжаныя стыкі, якія надаюць паверхні ледзь заўважную хвалістасць. У сваю чаргу, спосаб налепу залежаў ад пластычнасці гліны: валікі з вялікай колькасцю жарствы амаль не паддаваліся расплюшчванню ў стужкі, у такім выпадку выкарыстоўвалі жгутавы, а не стужкавы спосаб налепу [6, с. 73].

Колер вырабаў як элемент мастацкай выразнасці на самых ранніх этапах развіцця традыцыі ў вялікай ступені залежаў ад якасцей сыравіны і тэхналагічных асаблівасцей. Паколькі на тэрыторыі Беларусі пераважалі гліны з вялікім працэнтным утрыманнем гідравокіслу жалеза, які надае сыравіне чырвона-бурыя, бурыя, карычневыя і цёмна-карычневыя адценні, то і найбольш распаўсюджанымі з’яўляліся вырабы згаданых колераў. На поўдні (Прыпяцкае Палессе) сустракаюцца гліны ад светла-шэрага да чорнага колераў, радзей – жоўтыя, блакітныя і белыя [6, с. 28 – 29, 99 – 100].

Тэракотаваыя вырабы (простыя, абпаленыя), як правіла, захоўвалі колеры ўжытай натуральнай сыравіны, хаця пры пэўных умовах апрацоўкі і абпалу колер мог набываць розныя адценні. Так, з чырвона-

бурых глін атрымліваюцца вохрыстыя адценні, а цёмна-шэрыя і чорныя гліны з вялікім працэнтам каалініту пасля абпалу набываюць светлыя тоны [6, с. 29, 99 – 100].

Ваганне колераў на вырабах з аднаго гатунку гліны як мастацкая адзнака ранняга посуду было вынікам нераўнамернасці тэмпературы абпалу на адкрытых вогнішчах [1, с. 325]. Пазнейшая тэхналогія абпалу ў хатніх печах ці спецыяльных горнах здымала гэтую праблему, але ў той жа час знікала і колішняя мастацкая адзнака колеравага вагання.

Якасць і склад сыравіны ўплывалі не толькі на колер, але і на форму глінянага вырабу [1, с. 341; 6, с. 73]. Тлустая гліна, у адрозненне ад поснай, лёгка фармуецца і дазваляе вырабляць больш дасканалыя формы з тонкімі сценамі, але вырабы з тлустай гліны менш вогнеўстойлівыя, а таму і іх трываласць ніжэйшая. Дадаваннем у тлустую гліну дамешкаў: раслінных, жарствы, пяску, шамоту, здробненай балотнай руды, кварцу – удавалася павысіць вогнеўстойлівасць сыравіны, а значыць і трываласць вырабаў, захоўваючы пры гэтым неабходныя для лёгкай фармоўкі пластычныя якасці тлустай гліны [1, с. 247; 4, с. 11, 19, 46]. Малапластычная фармовачная маса абмяжоўвала форму, што вяло да з'яўлення слабапрафіляванага посуду са слабавыпуклым сілуэтам [4, с. 18; 6, с. 75].

Глінянае цеста з дамешкамі жарствы ў спалучэнні з ручной фармоўкай метадам стужкавага налепу дыктавала мастацкую форму гаршка – масіўную, з тоўстымі сценамі, што надавала вырабам архаічную манументальнасць, якая з'яўляецца адной з асноўных фальклорных адзнак як ранняга, так і больш позняга глінянага посуду [1, с. 341]. Лічыцца, што неалітычная форма вострадоннага посуду V – III тыс. да н. э. (культур накольчатай і ямачнай керамікі – днепра-данецкай, грабенчатай на Нёмане, сярэднедняпроўскай і інш.) таксама абумоўлена тэхналагічным працэсам:

такая форма спрыяла лепшаму і больш раўнамернаму абпалу вырабаў на адкрытым вогнішчы [44, с. 9, 11, 15 – 16].

Бугрыстасць паверхні як мастацкая адзнака і маркер неалітычнага посуду V – II тыс. да н. э. з’яўляецца вынікам ужывання ў гліняным цесце жарствы занадта буйных памераў (2-6 мм) ці не зусім стараннага перамешвання глінянай масы, што прыводзіла да выступаў жарствы на сценах сасудаў у выглядзе дробных бугаркоў [8, с. 30]. Шурпатыя паверхні, калючыя навобмацак, звязаны з ужываннем у гліняным цесце здробненай жарствы ці абмазваннем сасудаў тонкім слоём тлустай гліны са значным дамешкам пяску, а часам і слюды [1, с. 325]. Шурпатыя гаршкі атрымліваліся ў выніку абсыпання сырых вырабаў пяском перад абпалам. Нават паходжанне некаторых узорыстых элементаў (пазногцевых і ямачных уцісканняў) звязваюць з вытворчым працэсам і разглядаюць іх як першыя таўро рамеснікаў, што пакідалі адзнакі свайго майстэрства на паверхні вырабаў.

З’яўленне знакамітых штрыхоў на кераміцы носьбітаў культуры штрыхаванай керамікі таксама звязваюць з тэхналагічнымі асаблівасцямі вытворчага працэсу. У больш раннія часы (IV тыс. – 1-я палова III тыс. да н. э.) штрыхі былі не вельмі выразнымі, бо з’яўляліся вынікам загладжвання знешніх, а часта і ўнутраных бакоў гаршкоў пучком саломы, травы ці, пазней, спецыяльным прыстасаваннем, якое пакідала заўважныя адбіткі на паверхні [1, с. 151; 4, с. 29]. Рабілася гэта, па адной з версій, для большай гладкасці паверхні і трываласці вырабаў [5, с. 11]. З’яўленне масавай штрыхоўкі, звязанае з нёманскай археалагічнай культурай апошняй чвэрці III тыс. да н. э. і культурай штрыхаванай керамікі I тыс. да н. э., ужо адрозніваецца ўпэўненымі, знарок дэкаратыўнымі штрыхамі бессістэмнага ці ўпарадкаванага дыяганальнага выгляду [1, с. 325]. Гэта значыць, што майстар пэўную

тэхналагічную частку вытворчага працэсу ўсвядомлена выкарыстоўваў для стварэння мастацкага эфекту [1, с. 152; 5, с. 11]. Пераканаўчых сведчанняў тэхналагічнай абумоўленасці ямачна-грабенчатай керамікі як самай ранняй, распаўсюджанай у неаліце ў заходнепалескім арэале, пакуль не выяўлена, але можна меркаваць, што нанясенне ямачна-грабенчатых наколаў было неабходна для больш раўнамернага абпалу тоўстасценнага посуду.

Віды ўзорыстых элементаў і кампазіцый можна лічыць мастацкімі адзнакамі, якія ў меншай ступені падпарадкоўваюцца вытворчаму працэсу і могуць быць загадзя спланаванымі. Для неалітычнага часу характэрны наступныя спосабы нанясення ўзорыстага дэжору: грабёнкай, наколамі, ямачнымі ўцісканнямі, «жамчужынамі» (ямачнымі ўцісканнямі знутры вонкі), лініямі. Найбольш распаўсюджаныя ўзорыстыя элементы – трохвугольнікі, прамавугольнікі.

У якасці мастацкага эфекту, глянцаванне мае, як і большасць мастацкіх адзнак традыцыйнага ганчарства, тэхналагічнае паходжанне. Механічная (фрагментарная ці суцэльная) апрацоўка паверхні крамушкам перад абпальваннем посуду ў першую чаргу вырашала функцыянальныя задачы: глянцаванне закрывала поры, што павышала воданепранікальнасць і трываласць вырабаў. Бляск заглянцаваных месцаў – пабочны эфект, які надаваў вырабам адметныя мастацкія рысы. Глянцаванне – даволі ранняя з’ява, на паселішчах насельніцтва зарубінецкай культуры, культуры штрыхаванай керамікі яна фіксуецца ўжо ў канцы I тыс. да н. э. [1, с. 130, 248], а ў пачатку і сярэдзіне I тыс. ужо набывае паўсюднае пашырэнне [1, с. 303; 4, с. 38].

Імкненне майстроў да большай функцыянальнай і мастацкай якасці вырабаў спрыяла з’яўленню першых канструкцый ручнога ганчарнага кола. Асваенне новага інструменту і яго тэхналагічнае

ўдасканалваньне адбываліся не адразу, а паступова і вялі да адпаведных змен у мастацкай форме.

Прататыпам кола выступае паваротны столік, які аблягчаў ручную лепку. Пазней кола выкарыстоўваюць для загладжвання паверхні ляпнога посуду, што спарадзіла новую мастацкую адметнасць 1-й паловы I тыс. н. э.: паверхня вырабаў становіцца больш гладкай і сіметрычнай, знікае адметная для стужкавага налепу хвалістасць [1, с. 300]. Першыя знаходкі вырабаў на ручным ганчарным коле з нерухомай вощю датуецца пачаткам – сярэдзінай I тыс. н. э. [4, с. 38].

Першыя ручны ганчарны круг уяўляў сабой дыск, які насаджваўся на стрыжань, прымацаваны да лавы. Дыск неабходна было паварочваць адной рукой, другой – надаваць форму вырабу. Неабходнай хуткасці вярчэння кола для паўнаватраснага выцягвання формы дасягнуць было немагчыма, а таму ручныя канструкцыі часцей выкарыстоўваліся толькі для падпраўкі вырабаў, вылепленых уручную [1, с. 38, 61, 341; 6, с. 72].

Наступным этапам выкарыстання кола становіцца прафіляванне верхняй часткі посуду, плечыкаў, тулава, што вядзе да больш дасканаллага сілуэта вырабу, а пазней – выцягвання ўнутранай паверхні сфармаванага ўручную посуду, што знаходзіла адлюстраванне ў большай дасканаласці сілуэту і тонкасці сценак.

У X ст. ганчарны круг набывае паўсюднае пашырэнне, а ганчарная прадукцыя ў гарадах набывае масавы характар [3, с. 52]. Але ручная лепка не знікае, а застаецца побач з тачэннем – маркерам часу. Вылеплены ўручную посуд часцей сустракаецца ў сялянскім асяроддзі, не знікае ён і сярод пахавальнага інвентару [8, с. 51].

Масавое распаўсюджванне ганчарнага тачэння адбывалася са з’яўленнем нажнай канструкцыі ганчарнага кола і развіццём рамёстваў у протагарадах ў X – XI стст. [7, с. 12]. Менавіта ў гэты час канструкцыя

кола ўжо дазваляла выкарыстоўваць яго для фармавання і прафілявання вырабаў шляхам выцягвання з камяка гліны, што вяло да большай дасканаласці формы і мастацкіх якасцей вырабаў.

Важнай вытворчай адзнакай, якая спараджала адметныя мастацкія рысы, становіцца распаўсюджванне такога ахоўнага хіміка-тэрмічнага спосабу апрацоўкі паверхні посуду, як дымленне. Абпальванне без доступу паветра першапачаткова мела на мэце зніжэнне порыстасці чарапка. Чорны, цёмна-сіні ці цёмна-шэры колеры, якія набывалі вырабы пасля згаданай працэдуры, – пабочны эфект тэхналогіі, што ператварыўся ў яркую мастацкую адзнаку беларускай керамікі [1, с. 302; 4, с. 38]. У спалучэнні з глянцаваннем паверхня глінянага посуду станавілася не проста чорнай, а чорнаглянцаванай, вельмі гладкай, падобнай да паверхні металічных вырабаў [6, с. 94].

Чорназадымленая і чорнаглянцаваная кераміка фіксуецца археолагамі даволі рана – у помніках зарубінецкай культуры (1-я палова I тыс. н. э.) [6, с. 97], хаця пазней знікае і, напрыклад, у носьбітаў пражскай культуры VII – IX стст. н. э. ужо не выяўляецца. Перарваная на некалькі стагоддзяў традыцыя ўпэўнена заяўляе пра сябе зноў толькі ў XII – XIII стст. і з гэтага моманту больш не знікае.

Найбольш адметным вытворчым дасягненнем гарадскога ганчарнага рамяства ў XI – XII стст. з’яўляецца тэхналогія палівання (глазуравання) [4, с. 76]. Шклопадобны слой палівы плавіўся пры абпале, утвараючы воданепранікальную паверхню. Рэцэпт палівы, асновай якой быў свінцовы парашок, доўгі час трымаўся гарадскімі рамеснікамі у сакрэце, але паступова такі спосаб апрацоўкі паверхні трапіў і ў сялянскае асяроддзе, дзе набыў распаўсюджанне і папулярнасць. Таму паліванне можна лічыць праявай фалькларызму, запазычаннем для сялянскай культуры. Але перапрацаванае жывой

сялянскай культуры паліванне прайшло шлях ад запазычання да замацаванай традыцыі ў сялянскім асяроддзі і сёння ўспрымаецца як адзнака пластычнага фальклору, хаця падчас свайго пашырэння такой не з'яўлялася.

Нягледзячы на прывабны мастацкі эфект бліскучай паверхні, паліванне не здолела выціснуць больш раннія ахоўныя спосабы, якія зарадзіліся ў сельскім асяроддзі, – гартаванне і дымленне [6, с. 101]. Прычынай гэтага з'яўлялася ў тым ліку тое, што паліванне было пераважна разлічана на вырабы, сфармаваныя з глінянага цеста без схудняючых дамешкаў і не прызначаныя для выкарыстання ў печы. У сельскім ганчарстве паўночнага захаду, дзе бытвала пераважна архаічная ручная фармоўка ў спалучэнні з гартаваннем, паліванне ўвогуле не ўжывалася.

Абварванне ў рошчыне з пшанічнай мукі, характэрнае для сельскага ганчарства, як адзін з самых ранніх спосабаў ахоўнай хімікатэрмічнай апрацоўкі, які спрыяў закрыццю мікрапор у вырабах з грубазярністай масы і надаваў вырабам большую гладкасць і моц, заставалася распаўсюджаным у сельскім асяроддзі ў разгледжаны час. Менавіта гэтая ахоўная працэдура спарадзіла такую адметную мастацкую адзнаку, як плямістасць вырабаў [6, с. 100, 101]. У XIX ст. такія посуд называлі «рабым», яго ярка выяўленая плямістасць лічылася паказчыкам якасці посуду. Лічыцца, што гартаваная кераміка мае мясцовае балцкае паходжанне [8, с. 51].

Такім чынам, сярод мастацкіх адзнак, якія праяўляюцца як вынік архітэктонікі вытворчага працэсу, вылучаюцца наступныя: ваганні колераў на адным вырабе (з прычыны нераўнамернага абпалу); сляды стыкаў гліняных жгутоў ці стужак (як вынік ручнога спосабу лепкі); умяціны і сляды пальцаў на паверхні (ручны спосаб загладжвання

паверхні); лёгкая асіметрыя вырабаў (ручны спосаб фармоўкі, ужыванне гліны са схудняючымі дамешкамі); слаба выяўлены профіль вырабаў (ручны спосаб фармоўкі, ужыванне малапластычнай гліны); вострадоннасць посуду (імкненне да раўнамернасці абпалу); масіўнасць, грубасць, таўстасценнасць вырабаў (ужыванне глінянай масы з дамешкамі жарствы); шурпатасць і бугрыстасць (як вынік ужывання буйназярністых дамешкаў і недасканалы перамешвання глінянай масы); штрыхоўка сценак (як вынік імкнення да гладкасці паверхні і трываласці вырабу) ці гладкая паверхня без штрыхоўкі і ўзорыстых элементаў; сеткавы ўзор (так званая тэкстыльная кераміка, адметнасцю якой з'яўляюцца адбіткі грубай рагожнай тканіны на тулаве гліняных вырабаў, што выкарыстоўвалася падчас вытворчага працэсу); глянцаваная і падглянцаваная паверхня шэрага, карычневага, чорнага колераў (як пабочны эфект зніжэння порыстасці чарапка).

ЛІТАРАТУРА

1. Археалогія Беларусі : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі ; рэдкал.: М. В. Біч (старш.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1997 – 2001. – Т. 2. Жалезны век і ранняе Сярэднявечча / А. А. Егарэйчанка. – 1999. – 501 с.
2. Археалогія Беларусі : энцыклапедыя : у 2 т. / склад. Ю. У. Каласоўскі ; рэдкал.: Т. У. Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2009 – 2011. – Т. 1. – 2009. – 492 с.
3. Гуревич, Ф. Д. Древности Белорусского Понёманья / Ф. Д. Гуревич ; отв. ред. П. Н. Третьяков. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – 219 с.
4. Загорюльский, Э. М. Археология Беларуси [Электронный ресурс] / Э. М. Загорюльский. – Минск : БГУ, 2001. – 86 с. – Режим доступа: <https://arheologija.ru/zagorulskiy-arheologiya-belarusi/>.
5. Кацер, М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.) : учебное пособие / М. С. Кацер. – Минск : Высшая школа, 1972. – 173 с.

6. Милюченков, С. А. Белорусское народное гончарство / С. А. Милюченков. – Минск : Наука и техника, 1984. – 183 с.

7. Сахута, Я. М. Беларускае народнае ганчарства / Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 2013. – 224 с.

8. Штыхаў, Г. В. Крывічы: па матэрыялах раскопак курганоў у Паўночнай Беларусі / Г. В. Штыхаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 191 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена выявлению технологических особенностей традиционной обработки глины и их влиянию на художественные качества глиняных изделий, а также определению степени фольклоризации современного гончарного ремесла.

SUMMARY

The article is devoted to identifying the technological features of traditional clay processing and their influence on the artistic qualities of clay products, as well as determining the degree of folklorization of modern pottery.

Белоокая М. А.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЭКРАННЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ НЕИГРОВОМ КИНО

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2023)

Белорусская история, фольклорные традиции, люди искусства – творцы и мастера, а также обычные на первый взгляд белорусы, чья жизнь при внимательном рассмотрении оказывается удивительной и наполненной глубоким смыслом, – основные темы, к которым обращается белорусское неигровое кино последних лет, созданное

студией «Летопись» Национальной киностудии «Беларусьфильм» и другими фильмопроизводящими организациями. Современные белорусские кинематографисты таким образом продолжают многолетние традиции национального кинематографа [1] и, в то же время, пытаются по-иному подойти к осмыслению документального материала, интерпретировать его в соответствии со своими задачами, трансформируя традиционные экранные образы, используя авторские трактовки темы и формы подачи.

Богатство духовного наследия, сосредоточенного в народных песнях, сказках, танцах, обрядах, фольклоре, всегда привлекало внимание кинематографистов [2]. Ценность фольклорного наследия белорусов самодостаточна и безусловна, но современные документалисты уделяют значительное внимание тому, как именно национальная самобытность белорусского фольклора воспринимается за пределами республики, каким образом позволяет заявить о себе в глобализированном мире [3; 4].

Чудо рождения «живой» музыки, основанной на традиционном белорусском фольклоре, позволяющей людям из разных стран на разных континентах услышать непривычные для них мелодии, «настроиться» на одну волну с музыкантами, воспринимая столетиями формировавшиеся фольклорные мотивы, наглядно демонстрирует фильм «Троіца» (2021 г., автор сценария и режиссёр Ольга Дашук).

Музыканты этно trio «Троіца» – Иван Кирчук, Юрий Павловский и Юрий Дмитриев – представляют аутентичный белорусский фольклор, сочетая его с современными музыкальными стилями. Это позволило музыкантам привлечь не только отечественную, но и зарубежную аудиторию. Благодаря музыкантам белорусский фольклор «шествует» по разным странам и континентам. Фильм снят в свойственной О. Дашук

манере кинонаблюдения. Вместе с героями фильма зрители могут погрузиться в суету гастрольной жизни, связанной с длительными переездами, сменой гостиниц, неустроенным бытом. И увидеть подлинное таинство, когда люди, впервые услышав белорусский фольклор, непостижимым образом воспринимают его, как будто получая послание через века от наших далеких предков.

Мощь и сила белорусского фольклора – основная тема фильма «Страла» (автор сценария и режиссёр Галина Адамович). Главные героини картины – солистки народного коллектива «Столбунские вечёрки», который занимается сохранением и популяризацией фольклорного наследия. Непростые женские судьбы, где перемешано всё: любовь, её непостижимость и непредсказуемость, ревность и прощение, вдовство и воспоминания о былом, тяжёлый крестьянский труд и совместные празднования. Рассказы героинь о молодости, о счастье и разочарованиях чередуются с бытовыми зарисовками, со съёмками с концертов, репетиций и гастролей. Апофеоз картины – древний обряд «Страла», который проводят в деревне на сороковой день после Пасхи, когда на торжественное шествие выходят все жители деревни, подчёркивая нерушимую связь поколений.

Жизнь и судьбы людей, посвятивших себя искусству, всегда привлекали внимание кинематографистов [5; 6]. Особенности творческого пути, муки поиска своего места в искусстве – традиционная тема документалистики. Трансформируя эту проблематику, белорусские кинематографисты стараются найти новые формы работы с визуальным материалом и интересные способы его подачи.

История создания, человеческие драмы, мучительный творческий поиск – таковы основные темы, которых касается в фильме «Театр-студия киноактёра» (2022) автор сценария и режиссёр Г. Адамович.

Театр был организован четыре десятилетия назад. Последние 30 лет его художественным руководителем является народный артист Беларуси Александр Ефремов. В фильме также представлены режиссёры и актёры, стоявшие у истоков образования театра и работающие в нём в настоящее время, демонстрируются фрагменты спектаклей и сцены репетиций.

Из ряда прочих биографических фильмов картина «Светлана Данилюк» (2021 г., автор сценария и режиссёр Максим Федосеев) выделяется тем, что автор фильма – сын главной героини. В связи с этим обстоятельством ракурс с достижений белорусской оперной певицы, народной артистки СССР Светланы Данилюк, с силы её дарования, вклада в историю белорусского искусства смещён в сторону её личной жизни, перипетий сложной судьбы, взаимоотношений с окружающими. Этот подход позволяет рассмотреть за личностью, внесшей столь масштабный вклад в культуру, хрупкую, глубоко чувствующую, ранимую фигуру живого человека. Первые шаги в профессию С. Данилюк сделала в Киевской консерватории, где по достоинству оценили природные способности девушки. Затем была работа в Пермском академическом театре оперы и балета имени П. И. Чайковского. А после судьба привела С. Данилюк в Минск, где она стала оперной звездой.

Обретение профессии, поиск своего собственного творческого пути, достижения и потери, победы и поражения на экране демонстрируются с точки зрения сына героини. Автор использует бесценные документальные свидетельства (фотографии, письма, видеозаписи), что придаёт изображению дополнительные смыслы, помимо образа главной героини, позволяет создать представление об эпохе и судьбе целого поколения.

Молодой белорусский художник Захар Кудин – главный герой фильма «Чистое искусство» (2019 г., авторы сценария Максим Швед, Лукаш Чайка, режиссёр Максим Швед) – увлечён 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.

Работницы коммунальных служб, вооружившись банками краски и кистями, закрашивают ежедневно появляющиеся на стенах надписи и рисунки. 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 З. Кудин переносит на холст, придавая новый, дополнительный смысл изображениям.

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 на школьной линейке. На первый взгляд необязательные, как будто случайные, диалоги в картине вплетаются в её атмосферу и создают тягучий, ощутимый 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 ввиду художник, адресуя своё произведение миру.

Совершенно по-иному представлены художники в фильме «Сумма» (2018 г., автор идеи Татьяна Бембель, авторы сценария Татьяна Бембель и Андрей Кутила, режиссёр Андрей Кутила). Польский художник Анджей Струмилло живёт 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 подчёркивают 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, устремлённая 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 собеседникам чуть приоткрывают завесу тайны: у девушки 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. Всё 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 ещё 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. Ещё 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 полётом на Луну.

Разговоры о быстротечности жизни и неизбежности скорого конца для всего живого в фильме «Сумма» не исполнены безнадёжного трагизма, но им отведена значительная часть экранного времени. С лёгкой грустью художник рассказывает своей собеседнице об «умирающей» на его подворье столетней ели. 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». 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 своё место на земле, которое он обустроил по собственному вкусу, есть любимое дело, профессия, искусство.

Фильм «Максім Танк. Натуральны, як лінія небасхілу» (2021 г., автор сценария Василий Дранько-Майсюк, режиссёр Евгений Сетько) рассказывает о юности народного поэта Беларуси, которая пришлась на годы, когда Западная Беларусь находилась в составе Польши. В результате заключения трагического для Беларуси Рижского мирного договора 1921 г. территория нашей страны и белорусский народ оказались разделёнными между двумя государствами. Отрефлексировать события этой эпохи стремились деятели культуры, представители всех видов искусств. Белорусский кинематограф также освещал различные темы, касающиеся этого сложного периода национальной истории. Сосуществование двух миров – Польской республики, включающей в себя западные белорусские земли, и Советской Белоруссии – представлены в картине «Джентльмен и петух» (1928 г., режиссёр В. Баллюзек). Здесь иронично, в духе времени изображается поверженный и осмеянный враг, польский аристократ. События, предшествовавшие объединению Западной и Восточной Беларуси, борьба белорусов за национальное самоопределение – центральные темы фильмов «До завтра» (1936 г., режиссёр Ю. Тарич) и «Красные листья» (1958 г., режиссёр В. Корш-Саблин). Тема борьбы за свою, белорусскую землю, трагическое противостояние активных белорусов и польских властей до предела обострены в фильме «Чужая вотчина» (1982 г., режиссер В. Рыбарев), поставленном по мотивам одноимённого романа

В. Адамчика. Оценка событий, последовавших после 1921 г., менялась в соответствии с обстановкой в СССР, с этим были связаны и политические акценты, которые по-разному звучали в картинах на данные темы. Но неизменной оставалась главная идея подобных фильмов – белорусский народ должен быть единым и свободным. Именно этой теме – борьбе поэта за единую и независимую Беларусь – уделяется максимум внимания в фильме «Максім Танк. Натуральны, як лінія небасхілу».

Портрет человека увлечённого, активного, влюблённого в своё дело, способного увлечь и зажечь своими идеями других людей, создан в фильме «Когда жизнь бежит не в колее» (2022 г., автор сценария и режиссёр Евгений Сетько). Каждый день главного героя фильма – Дмитрия Ивченко – проходит так же, как и у тысяч других людей. Уютный милый дом, хозяйство, подворье, сад, жена и дети, ответственная работа. Но ежедневные рутинные занятия не единственное, чем живёт главный герой. Его хобби – путешествия и съёмка фильмов о них. Феномен подобных картин давно изучается специалистами [7]. Но Д. Ивченко не остановился только на творческом процессе, он решил организовать в родном Толочине фестиваль любительского туристического фильма «Путешествуем по Синеокой», в котором принимают участие не только белорусы, но и граждане других стран.

Таким образом, жизнь людей, продолжающих традиции своих предков, хранящих преданность народной культуре, людей, упорно ищущих свой путь и смысл жизни, а также белорусская история, искусство, фольклорные традиции – по-прежнему главный объект изображения белорусского неигрового кино последних лет. Белорусские кинематографисты трансформируют традиционные экранные образы,

используя авторские трактовки темы и формы подачи, придавая документалистике поэтичность и пластическую выразительность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларуская навука. – Т. 4. 1986 – 2003 гг. / Л. М. Зайцава [і інш.]; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – 2004. – 335 с.
2. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Зеленков, А. И. Блеск и нищета глобализации [Электронный ресурс] / А. И. Зеленков. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/91443/1/4-12.pdf>. – Дата доступа: 22.02.2023.
4. Моисеев, Н. На пути к нравственному императиву. Философские заметки / Н. Моисеев // Экология и жизнь. – 1998. – № 1. – С. 7.
5. Белорусская культура и кино: тематический каталог белорусских документальных фильмов / сост.: Л. И. Пинчук [и др.]; науч. ред. О. Ф. Нечай. – Минск: Ковчег, 2002. – 300 с.
6. Яканюк, Д. Л. Аўдыявізуальныя фонды НДТРК: гісторыя дзяржавы, палітыкі і культуры – інтэлектуальная спадчына Беларусі / Д. Л. Яканюк // Журналістыка – 2002: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 5-6 снежня 2002 г. / БДУ. – Мінск, 2002. – С. 277 – 278.
7. Марозава, А. І. Мастацкае асэнсаванне тэмы радзімы ў тэлевізійных падарожных нарысах (на прыкладзе перадач цыкла «Спадчына» У. Караткевіча) / А. І. Марозава // Журнал Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Журналістыка. Педагогіка. – 2019. – № 2. – С. 23 – 31.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности авторского осмысления документального материала при создании отечественных неигровых фильмов. Автор отмечает, что современные белорусские кинематографисты продолжают многолетние традиции национального кинематографа и одновременно пытаются

трансформировать традиционные экранные образы, используя разнообразные трактовки темы и формы подачи.

SUMMARY

The article examines the features of the author's understanding of documentary material during creating domestic non-fiction films. The author notes that modern Belarusian filmmakers continue the long-standing traditions of national cinema and at the same time try to transform traditional screen images using a variety of interpretations of the theme and forms of presentation.

Будько Ю. Г.

ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ В ПОСТАНОВКЕ РЕСПУБЛИКАНСКОГО ТЕАТРА БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ «КАЛЕКА З ВОСТРАВА ІНІШМАН»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.02.2023)*

В декабре 2020 г. в Республиканском театре белорусской драматургии состоялась премьера спектакля «Калека з вострава Інішман» (трагикомедия в двух действиях) по одноимённой пьесе 1996 г. английского драматурга, сценариста и кинорежиссёра ирландского происхождения Мартина МакДонаха в инсценировке и постановке Александра Гарцуева.

Первоосновой пьесы является интертекстуальность. Действие спектакля разворачивается на основе реально имевших место событий – киносъёмки классиком документального кино Робертом Флаерти в

1932 г. фильма «Человек из Арана», ставшим «гимном жизни аранских островитян как символа аутентичной Ирландии» [1, с. 11].

Неприхотливая и по-деревенски прямодушно-жестокая жизнь островитян в постановке показана через грубый сарказм и иронию, откровенную натуралистичность, порой цинизм, жестокий юмор и лёгкую абсурдность в тексте актёров; характерные для времени и места действия пьесы костюмы героев; схематичные, минималистичные декорации; национальный ирландский танцевальный матросско-рыбацкий фольклор.

Сюжетный драматизм складывается из крайне острых, конфликтных сцен, благодаря которым раскрывается проблемная неоднозначность, парадоксальность и двойственность смыслов. Режиссёрское прочтение постановки в целом созвучно литературному первоисточнику, но в отдельных эпизодах несколько отличается от текста драматурга.

В пьесе и постановке через призму христианских символов и метафор поднимается проблема религии, вопросы веры и безверия современного общества: «На первый план выходит не столько проблема веры в Бога, сколько отсутствие веры в Человека» [2, с. 160]. Христианские символы в пьесе присутствуют в тексте персонажей и авторских ремарках, в театральной постановке они представлены в комплексе визуальных, аудиовизуальных или аудиальных символов.

Основные древние символы христианства – лодка и рыбацкие сети – даются в постановке в элементах статичной декорации. Ловля сетью рыбы в христианстве символизирует «христианскую миссию спасения душ» [3, с. 105], а рыболовные сети – неразрушимую сеть церкви. Также эти символы являются атрибутом учеников Христа – «ловцов

человеков» («Те, кто раньше ничего не поймал, по слову Господа ловят множество рыб!» – ср. Флп. 3:14; Ин. 4:42).

Христианский символ лодки как спасения, веры христианской повторяется одиннадцать раз в диалогах Бобби с Джонни и Билли в сцене подготовки Бобби лодки для поездки. Символично, как высказывание о спасении душ в христианском контексте, звучит фраза Бобби: *«На гэтай лодцы, Білі, не будзе ніякіх калек».*

Поддерживает рыбацкую тему элемент бутафории: семь висящих рыб в верхней части конструкции буфета магазинчика тётушек-сестёр Эйлин и Кейт. В христианстве символ рыбы является аллегорическим отображением Иисуса Христа, связанным с монограммой имени Иисуса Христа – Ихтис (Ιχθύς в переводе с древнегреческого – рыба).

В постановке в вербальных и невербальных христианских символах ясно прослеживается присутствие религии в жизни жителей острова, однако все персонажи постановки относятся к ней равнодушно и отрешённо. Почти все христианские символы имеют характер, противоположный сакральности, вкладываемой в основу христианского символа в религии.

Так, восклицание Кейт в конце постановки, призывающее всех персонажей посмотреть в море: *«Гляньце, гляньце, вялікая рыба...»* (христианский символ Бога), – даёт надежду на изменение отношения жителей к вере, но тут же Эйлин, успокаивая сестру, уверяет, что это *«акула, звычайная акула».*

Трактовка образа персонажа Кейт примечательна тем, что драматург и режиссёр наделяют её странностью: в моменты сильной тревоги и при ощущении потери – разговаривать с камнем, как с живым. Камень в христианстве – символ воли Бога, его законов и заповедей. В Священном Писании Христос именуется сам себя краеугольным камнем

(Мтф. 21,42, Мрк. 12,10, Лк. 20,17), камнем основания (Откр. 21,14), а живыми камнями – апостолов и души христиан (Мтф. 16,18). Однако как только кризисный момент в жизни тётушки Кейт отступает, она спокойно оставляет свой камень на пирсе и говорит: *«Да і Бог з ім, з камнем. Мой Білі прыехаў...»*.

Христианский символ Священной книги присутствует в постановке в вербальной и невербальной формах. Впервые, когда Джонни Пустозвон рассказывает три новости, где первая по важности самая незначительная по мнению Джонни (*«...галоўную навіну я пакідаю на закусць...»*): *«...адзін хлопец украў кнігу ў другога і выкінуў яе ў мора <...> навіна так сабе, толькі хлопцы гэтыя абодва – браты, а кніга – Святое Пісанне»*, – новость не вызывает ни интереса, ни негодования у слушающих. Еще одно упоминание Библии также звучит в речи Джонни во втором действии: *«Я гляджу, хлопец (Білі. – Ю. Б.) ведае Святое Пісанне»*. Подчёркнуто нейтральная позиция к христианскому символу прослеживается в действиях рыбака Бобби в сцене сбора лодки, где он *«вытаскивает из воды Библию, открывает её и разочарованно выкидывает обратно в море, продолжая возиться с лодкой»* [4, с. 10].

Ассоциативные связи с библейским Великим исходом евреев (израильтян) из Египта по воле Бога под предводительством Моисея возникают при озвучивании главной, как говорит Эйлин, *«першай прыстойнай навіны за дваццаць гадоў»* Джонни Пустозвона о приезде постановочной группы для съёмок фильма: *«З Галівуда, штат Каліфорнія, што ў Амерыцы, прыйшлі яны, і вёў іх янкi на імені Роберт Флаэрсці, адзін з самых знакамітых і багатых янкi ў свеце. I прыйшлі яны да нас на суседні востраў Інішмор <...> Вялікі Сыход* (на этих словах Джонни поднимается на деревянный ящик. – Ю. Б.) *з нашага вострава Інішман на суседні востраў Інішмор прадракаю я, Джоні*

Пустабрэх». Вербальный христианский символ библейского исхода поддерживается действием, призванным усилить важность новости – (Джонни при словах «Вялікі Сыход» поднимается на ящик), интонацией молитвенного речитатива – невербальной христианской символикой.

Главный символ христианства – крест – появляется в постановке единожды в элементе грима Джонни Пустозвона – крестообразном пластыре на щеке. В качестве христианского символа этот элемент позволяет трактовать контекст – выясненная в этой же сцене правда об обстоятельствах спасения младенца Билли из каменного мешка: его, совершив по-настоящему христианский поступок, спас Джонни и отдал сёстрам Кейт и Эйлин на воспитание. Но уже в следующем эпизоде сакральность символа креста разрушается монологом «добрага хрысціянiна» Джонни о том, что он давно спаивает свою матушку.

Христианство упоминается в диалоге Бартли и Хелен в начале второго действия, когда они обсуждают шутку над Кейт – спрятать камень, с которым та разговаривает:

«Бартлі: Гэта будзе не надта па-хрысціянску, Хелен.

Хелен: Гэта будзе не надта па-хрысціянску, але надта весела».

В речи персонажей неоднократно упоминается Бог. В большинстве случаев как оборот речи или с негативным подтекстом. Так, новость о выкинутой в море братьями Библии вызывает реакцию Эйлин: *«Госпадзі, памілуй!»*, но подтекст произнесённой фразы в постановке носит скорее саркастичный, чем сакральный, характер и гораздо больший интерес у тётушек вызывает вторая новость Джонни: *«...гусь Джэка Элані ўшчыпнула ката Бэта Брэнана за хвост...»*. *«Божачкі ж вы мае!»* –воскликает Эйлин в разговоре с сестрой после известия о том, что Билли не вернулся из поездки на соседний остров.

Когда в сцене с доктором выясняется, что Билли по-настоящему заболел туберкулёзом, Джон восклицает:

«Але ж гэта туберкулёз! Берагі нас Бог, але ж я ўпэўнены, што менавіта Бог наслаў на калеку Білі туберкулёз за тое, што ён кляўся, што ў яго туберкулёз, калі туберкулёзу ў яго не было.

Доктар: Не насылае Бог на людзей туберкулёзу».

В пьесе и постановке одной из связующих смысловых нитей является символика яйца – древнего исконного символа олицетворения мира и происхождения жизни, в христианстве олицетворяющего Христа и Воскресение. Не единожды речь идёт о яйцах, герои постановки кидаются и разбивают их о головы друг друга, что можно интерпретировать с позиции христианского символизма как крушение надежды на спасение и воскресение, отсутствие веры.

Исключительно с негативной стороны – с грехами и пороками, со слабостями и прелюбодеяниями в диалогах и монологах персонажей обрисовывается образ священнослужителя.

Слова «чёрт», «дьявол» часто употребляются в постановке в бытовом назначении, как ругательство в повседневной жизни, с изменением содержания, сути символа и связанным с эмоциональным, другим образным наполнением, полностью меняющим его значение.

Символ монастыря, монашества также фигурирует в пьесе и постановке с негативной точки зрения. В сцене чтения письма Билли тётушка Кейт высказывается: *«Баюся, мы хутчэй пабачым дачку Джыма Фінегана ў манастыры, чым зноў пабачым калеку Білі».* В разговоре Кейт, Эйлин и Билли обсуждается новость о пострижении в монахини дочери Джима Финнегана, у которой сформировалась плохая репутация.

«Эйлін: Відаць, у манашак зусім справы дрэнь, калі яны прынялі да сябе дачку Джымі Фінегана.

Кейт: Відаць, у манастырах недабор, знізіліся ўступныя патрабаванні».

Хрысціанскі символ крестнага знаменія в постановке присутствует намного чаще, чем закладывается в авторский текст драматургом. Этот христианский символ отсутствует в постановке в сцене рассказа Билли о ночи в Америке, но появляется в ряде других: в сцене рассказа Джонни про полуправду Билли о смерти родителей тётушка Эйлен крестится; при рассуждениях Хелен о священниках крестятся Эйлин и Хелен; в сцене подтверждения доктором нелицеприятных сведений о развратном поведении дочери Джима Финнегана, ставшей монашкой, Эйлен, объясняя Билли слова доктора, отворачивается и накладывает на себя крестное знамение.

В тексте пьесы присутствуют христианские символы «Бог», «Дева Мария», «ад», которые отсутствуют в постановке. Когда Джонни Пустозвон сообщает тётушкам, что видел Билли на поле за его любимым занятием – наблюдать за коровами, Эйлин восклицает: *«Есть занятия похуже, чем на коров смотреть. Такие занятия прямоком в ад ведут»* [4, с. 1]. В пьесе Хелен признаётся, что стала такой жестокой ко всем после того, как подверглась в детстве домогательствам священника. В постановке это признание отсутствует.

Во время обсуждения кинофильма в тексте пьесы персонажи поднимают тему прощения:

«Мамаша: ...но Иисус учит, что надо прощать...

Бартли: Иисус однажды послал тысячу свиней в море, слыхала о таком? Всех их, бедняг, утопил. А вот в школе всегда пытались это дело замать.

Кейт: Не знала, что Иисус кого-то посылал» [4, с. 20].

Хелен переводит разговор на Понтия Пилата и высказывается о том, что «тот ей нравится больше Иисуса» [4, с. 20].

Световая партитура постановки поддерживает смысловое наполнение постановки. В большинстве сцен это притемнённое, фоновое освещение, уходящее почти в полную темноту в самые драматичные моменты постановки. В авторском тексте М. МакДонаха сцена рассказа Билли о ночи в Америке, когда ему было плохо, интерпретируется в постановке в ином, отличном от авторского контексте. В тексте пьесы эта сцена молитвы Билли с присутствием вербальных христианских символов «Бог», «рай», «молитва» во взаимосвязи с пластическим компонентом – невербальным христианским символом «крестное знамение» – выразительным средством, комментирующим действие и подчёркивающим напряжённость и постановочный акцент, а также с авторской ремаркой о том, что Билли в это время находится в луче яркого света. Режиссёром эта сцена решена иначе: калека Билли рассказывает историю своего разочарования в гостинице при почти полной темноте в саркастичном ключе, со смехом, который поддерживает Бартли.

В пьесе и постановке одной из тем проходит тема раздумий, которые, как считают герои, не приносят никакой пользы. Так, Эйлин замечает, что Билли слишком много думает и в одной из сцен высказывает Билли своё недовольство этим: *«Так, хватит думать вслух! Хватит думать вслух и про себя! Слишком уж много ты тут думаешь! Ты когда-нибудь видел, чтобы Дева Мария думала вслух?»*

Билли: Нет.

Эйлин: Вот именно, что не видел. И она от этого не страдает!»
[4, с. 7].

В постановке в начале второго действия и в сцене отчаяния Билли после того, как он узнаёт всю правду о событиях, связанных с самоубийством родителей, и историю своего спасения, для передачи внутреннего состояния героя использована шумо-музыка: шум ветра и звуки, отдалённо напоминающие перезвон малых колоколов – звуковая форма воплощения православной христианской традиции, называемой «молитвой без слов» [5].

В пьесе и постановке можно отметить тенденцию разрушения сакрального наполнения христианских символов. Посредством последних через подмену понятий другой системы координат (полярной христианской) показана ложь вместо чистоты веры; телесность, греховность, бездуховность, отсутствие каких-либо моральных табу вместо библейских законов. Происходит расширение и абстрагирование, а иногда и утрата собственно символического значения христианского символа.

В постановке часто используются христианские символы, которые предстают перед зрителями как в узнаваемой, так и в скрытой форме. Христианские метафоры прочитываются в комплексе христианских символов театральной постановки, в их взаимосвязи и взаимопроникновении. Переосмысливая библейские мотивы, часто в жёсткой, эпатажной форме, авторы обостряют, усиливают шоковое воздействие на зрителей, выявляя ущербность, бесконтрольность и хаос, царящий в современном обществе, подчёркивают его болевые места: отсутствие общечеловеческих и христианских ценностей, веры в Бога и в человека, стирание границ между добром и злом, любовью и ненавистью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Watt, S. A Century of Irish Drama: Widening the Stage / S. Watt, E. Morgan, Sh. Mustafa. – Indianapolis : Indiana University Press, 2000. – 360 p.
2. Кириченко, Д. А. Экспликация темы насилия в «Новой драме» Мартина МакДонаха : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Кириченко. – Симферополь, 2017. – 25 с.
3. Ианнуарий (Ивлиев), архим. Евангелие от Луки: богословско-экзегетический комментарий / архим. Ианнуарий (Ивлиев). – М. : Изд-во ББИ, 2019. – 568 с.
4. МакДонах, М. Калека с острова Инишмаан [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/kaleka-s-ostrova-inishmaan-read-419003-1.html>. – Дата доступа: 18.10.2022.
5. Правмир. Колокольный звон очищающий и исцеляющий. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: pravmir.ru/kolokolnyj-zvon/. – Дата доступа: 18.10.2022.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется система христианских символов в постановке Республиканского театра белорусской драматургии «Калека з вострава Інішман». Рассмотрено присутствие вербальных и невербальных христианских символов в тексте пьесы М. МакДонаха и в театральной постановке А. Гарцуева. Отмечена тенденция разрушения сакрального наполнения, расширение и абстрагирование, а иногда и утрата собственно символического значения христианского символа. Болевые места современного общества, связанные с верой и безверием, решены драматургом и режиссёром-постановщиком через переосмысление библейских мотивов.

SUMMARY

The article examines the system of Christian symbols in the theatrical production «The Cripple from the island of Inishman» staged by the Republican Theater of Belarusian Drama. The presence of verbal and non-verbal Christian symbols is considered in the text of the play by M. McDonagh, as well as in the theatrical production by A. Gartsuev. A tendency of destruction of the sacred content, expansion, abstraction and sometimes a loss of the actual symbolic meaning of the Christian symbol is noted. Painful places of modern

society associated with faith and unbelief are solved by the playwright and production director through rethinking of Biblical motives.

Витязь С. П., Ремишевский К. И.

ЭКРАН И НАУКА: ХРОНИКАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ «МАСШТАБНОСТИ НАШИХ ПРОДКАУ»

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.12.2022)*

Белорусское кинолетописное наследие послевоенного периода заметно отличается от собраний национальной кинохроники большинства других мировых кинематографических государств своей масштабностью, стилевым единством и содержательным многообразием.

Консерватизм творческо-производственных подходов, свойственный национальному хроникальному кинопроцессу (речь идёт о репрезентации событийной хроники в киножурнальных формах), объясняется, во-первых, поздним, по сравнению с США, странами Западной и Центральной Европы, вступлением Беларуси в эру телевидения (создание инфраструктуры белорусского телевидения пришлось на начало 1960-х годов) и, во-вторых, жизнеспособностью двуединой модели «фильмопроизводство-кинопрокат», сохранявшей свои позиции вплоть до 2-й половины 1980-х годов.

Более двух тысяч хроникальных сюжетов и очерков, созданных белорусскими кинодокументалистами с 1946 по 1993 годы, представляют несомненную историко-культурную ценность, но в то же время остаются наименее исследованным сегментом национального кинематографа. Так, оставляя без внимания проблематику киножурнала для детей и подростков «Піянер Беларусі» (выходил с 1952 по 1989 гг.), невозможно составить целостную картину эволюции подходов к белорусскому детскому игровому кино; без всестороннего изучения

киножурнала «Наука и техника» (выпускался с небольшими перерывами с 1964 по 1989 гг.) нельзя понять истинные причины успехов и неудач в научно-популярном сегменте национального кинематографа.

Консерватизм языка кинопериодики нельзя рассматривать в отрыве от подходов к тематическому планированию её содержания: не только профессионализм редакторов, верстающих тематический план, но и особый дар предвидения, свойственный многим кинодокументалистам, позволил зафиксировать на плёнку именно те события, которые много позже будут восприниматься в качестве знаменательных моментов нашей национальной истории [1, с. 27, 28]. Практика публичной репрезентации фрагментов национальной кинолетописи говорит о том, что наибольший интерес вызывают именно те экранные свидетельства, возраст которых перешагнул границу так называемого «бытового забвения», эмпирически определяемую в 70-75 лет.

К обширному массиву кинохроники, созданной в «традиционалистском» ключе, относится и сюжет кинохроникёра Юрия Иванцова «Мастацтва наших продкаў», снятый в Музее древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР в середине мая 1979 г. Этот киноматериал зритель увидел в киножурнале «Савецкая Беларусь» (1979, № 6) [2], вышедшем на экраны республики двумя месяцами позже, в июле 1979 г.

Монтажёры выпуска (режиссёр Д. Флегонтов) стремились придерживаться неписаного правила «“открывать” журнал “промышленным” сюжетом и “закрывать” его сюжетом об искусстве» [3, с. 23], поэтому киноочерк «Мастацтва наших продкаў» нашёл своё место в заключительной части главного белорусского общественно-

политического киножурнала. Отдадим должное кинодокументалистам: за 74 секунды экранного времени авторы успели не только погрузить зрителя в атмосферу праздника гуманитарной науки и национальной культуры, но и зафиксировать на плёнке значительный объём конкретной информации.



Рисунок 1. Титр и начальные кадры хроникального сюжета «Мастацтва нашых продкаў» (киножурнал «Савецкая Беларусь», 1979, № 6)

Здесь мы подходим к фундаментально важному вопросу о том, что без дополнительного изучения и верификации этот архивный кинодокумент (как и почти любой другой экранный материал) сегодня не может восприниматься в качестве бесспорного исторического свидетельства, одновариантного по всей совокупности зафиксированных фактов. Исчерпывающая историко-искусствоведческая атрибуция должна включать анализ нескольких «уровней достоверности», поскольку смысловые искажения могут вноситься (невольнo либо

преднамеренно) на нескольких этапах авторской интерпретации зафиксированного на плёнку события.

Поскольку главным объектом исследования выступает изобразительный ряд сюжета, формализуем задачу и откажемся от анализа закадрового комментария. В данном случае это вполне правомерно: вербальный текст здесь выполняет лишь вспомогательную функцию, он начитан диктором и записан в тонателе уже постфактум, а «информационный повод» события нам хорошо известен.

Остановимся на двух наиболее важных для цели исследования параметрах материала, предопределяющих его историческую и киноведческую ценность. Первый, наиболее очевидный уровень подразумевает оценку глубины авторского вмешательства в естественный ход события. Характер «взаимоотношений между автором и фактом» может варьироваться, актуализируя тем самым вопрос о «художественной интерпретации факта как сущностной проблеме неигрового кино» [4].

Определяя диапазон возможного авторского вмешательства, заметим, что интерпретация может быть и намеренно деструктивной, направленной на конструирование упрощённых и даже ложных представлений о происходящем, и конструктивной, раскрывающей потаённые смыслы. Неприемлемые для серьёзной науки подходы к изучению проблемы достоверности отдельного документального кинокадра иногда сводят этот вопрос к методологической оппозиции «репортажно – постановочно», ошибочно понимаемой как «истинно, поскольку репортажно» и «ложно, ввиду того, что постановочно».

Объективно оценить степень авторского вмешательства в естественный ход запечатлённых событий в контексте исследуемого сюжета возможно лишь путём тщательного анализа фильмического

материала, а также его сравнительного анализа с достаточно широким массивом хроникальных сюжетов, созданных в те же годы и родственными тематически. Такую возможность авторы статьи получили в процессе выполнения задания «Тема белорусской науки в национальной неигровой экранной культуре (на материале архивной кинолетописи 1931 – 1991 годов)», включённой в состав заданий ГПНИ «Культура и искусство».

Компаративный и структурно-семиотический анализ изобразительного ряда сюжета «Мастацтва нашых продкаў» позволяет утверждать, что здесь доминирует отнюдь не прямая хроникальная фиксация события, и тем более не съёмка в стиле «жизнь врасплох», а метод «привычной камеры», дополненный эмпирически угадываемыми мероприятиями по «организации кадра».

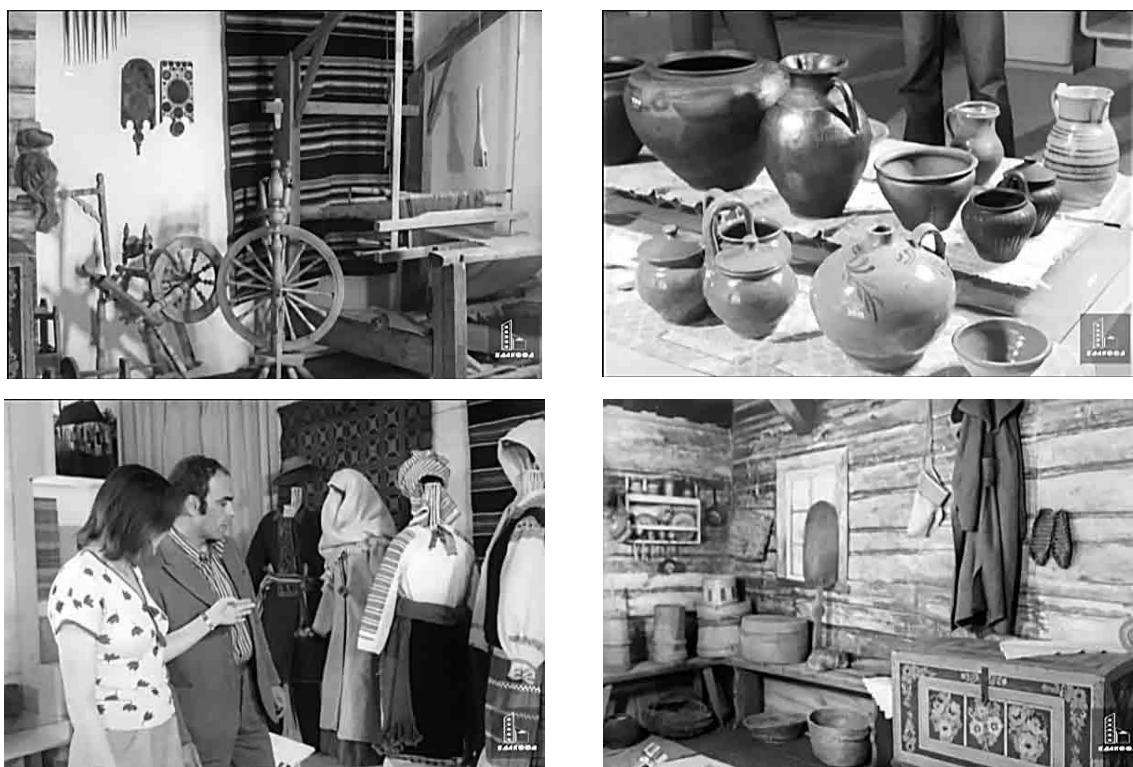


Рисунок 2. Кадры хроникального сюжета «Мастацтва нашых продкаў»
(киножурнал «Савецкая Беларусь», 1979, № 6)

Второй, более сложный для анализа уровень предполагает оценку достоверности и информативности конечного экранного нарратива, ставшего результатом монтажа почти трёх десятков кинокадров. На этом уровне многозначный термин «монтаж» следует понимать и как сборку хроникального сюжета в целом, и как способ организации повествования, и как сопоставление различных по содержанию и крупности кинокадров [5, с. 262].

Для составления непротиворечивого заключения о полноте и достоверности кинохроникального нарратива сопоставим документальные кадры сюжета с письменными источниками, посвящёнными Музею древнебелорусской культуры [6; 7], а также со свидетельствами участников событий, причастных к формированию музейной экспозиции 1979 г.

Предисловие к наиболее раннему (1983) из вышедших в свет каталогов экспозиции Музея древнебелорусской культуры содержит информацию установочного характера: «Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР адчыніў свае дзверы 15 мая 1979 г., у дні, калі ўрачыста адзначалася 50-годдзе Акадэміі навук БССР. Яго экспазіцыя падводзіць першыя вынікі шматгадовай працы па збору і вывучэнню археалагічных матэрыялаў, помнікаў старажытнага мастацтва і этнаграфіі. Асноўная мэта музея – стварыць эксперыментальную базу для далейшага развіцця многіх галін гістарычнай навукі – гісторыі мастацтва, рамяства, этнаграфіі, эстэтыкі. Галоўная асаблівасць музея – у комплексным падыходзе да гісторыі культуры, у імкненні адлюстравачь шматбаковыя праяўленні творчага генія народа» [6, с. 5].

Обратим внимание на датировку торжественного открытия музея, приуроченную к полувековому юбилею академии. Невозможно допустить, что столь значимое и долгожданное событие (решение о создании экспозиции было принято двумя годами ранее, ещё в июле 1977 г. [7, с. 5])

могло состояться без широкого участия сотрудников академических институтов, преподавателей вузов сферы культуры, представителей творческих союзов, работников белорусских музеев, театров, библиотек. А ведь на кадрах хроники невозможно найти признаков публичного действия: во-первых, на плёнке запечатлено ограниченное число персонажей; во-вторых, их манера поведения свойственна, скорее, научным сотрудникам, составителям экспозиции, но никак не приглашённым гостям. Шесть кадров, задокументировавших компоновку отдельных частей экспозиции, тоже сняты в отсутствие посетителей.

Существенно важным представляется также и вопрос о полноте кинохроникального отражения экспозиции. В уже упомянутом каталоге указано, что «экспазіцыя музея складаецца з раздзелаў: археалогія, этнаграфія, народнае мастацтва, народныя музычныя інструменты, старажытнае мастацтва і кнігадрукаванне» [6, с. 6], в то время как хроникальный сюжет не содержит кадров, запечатлевших археологическую коллекцию, народные музыкальные инструменты, книгопечатание, иконопись, храмовую скульптуру, бытовую этнографию. Более того, завершающий микроэпизод снят в реставрационной мастерской, которая в момент съёмок располагалась за пределами музейной экспозиции.





Рисунок 3. Кадры хроникального сюжета «Мастацтва нашых продкаў»
(киножурнал «Савецкая Беларусь», 1979, № 6)

Неясности, касающиеся датировки и топографии съемок, имён запечатлённых в кинохронике сотрудников музея, удалось прояснить в результате консультаций с научным сотрудником отдела древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси Н. П. Мельниковым и старшим научным сотрудником того же отдела, кандидатом искусствоведения М. Н. Винниковой.

Реконструкция обстоятельств создания этого кинодокумента позволяет утверждать, что съёмки проводились не 15 мая, в день торжественного открытия музея, а неделей позже, то есть уже после окончания мероприятий, посвящённых 50-летию АН БССР. Таким образом, датировка съёмок в интервале между 21 и 24 мая 1979 г. представляется наиболее обоснованной.

Проведённое исследование позволило установить, что кадры кинолетописи запечатлели многих научных сотрудников, принимавших участие в составлении музейной экспозиции 1979 г.: Анну Ивановну Фурс, Майю Михайловну Яницкую, Аллу Константиновну Леонову, Николая Петровича Мельникова, Владимира Григорьевича Карелина, Елену Котову, штатного музейного реставратора иконописи и деревянной скульптуры Сергея Борисовича Чистика. В двух кадрах, снятых в мастерской, запечатлены художники-реставраторы

предприятия «Белгосреставрация» Алексей Анатольевич Путинцев, Владимир Сергеевич Никитин и Аркадий Самуилович Шпунт. Их коллега Валерий Бицура, также внёсший значительный вклад в подготовку первой выставочной экспозиции, зафиксирован в хроникальном сюжете вместе со своей супругой Еленой – по просьбе кинооператора они «сыграли» роли посетителей музея.

Что же касается выборочности экранного представления экспозиции, то подобная «избирательность» была обусловлена тем, что киносъёмка проводилась лишь в двух из трёх залов музея, где большая часть экспонатов демонстрировалась на открытых подиумах, а не в закрытых витринах. Представляется важным обратить внимание и на то, почему коллекция иконописи, представляющая особую научную ценность и на момент открытия экспозиции воспринимавшаяся в качестве несомненной новации, осталась за границами экранного повествования. Здесь наиболее вероятным мотивом представляется самоцензура кинолетописцев, опасавшихся упреков за акцентирование внимания зрителя на этом разделе коллекции. В контексте данных предположений заметим, что документалистами был изобретён «нарративный поворот», благодаря которому белорусскую икону всё же удалось ввести в хроникальный кадр, причём весьма органично. Речь идёт о кадрах, запечатлевших работу реставраторов: на них икона предстаёт в качестве объекта тщательного научного исследования, находящегося за пределами музейной экспозиции.

Анализируя частные аспекты сюжетосложения, следует всё же признать, что основной причиной фрагментарности экранного отображения коллекции памятников сакрального искусства явился ограниченный регламент киножурнального сюжета, исключающий возможность создания более развёрнутого экранного нарратива.

Объектив кинохроникёра запечатлел именно те элементы, которые в момент съёмок представлялись наиболее важными содержательно и выигрышными изобразительно, что в итоге позволило раскрыть – почти исключительно изобразительными средствами – главную идею сюжета, сформулированную в его названии.

Сравнивая обширный массив белорусской кинохроники, снятой во 2-й половине 1970-х – начале 1980-х годов (рассмотренный в статье сюжет «Мастацтва нашых продкаў» является типичным для своего времени по всем компонентам киноязыка), со стилистически отточенными киножурнальными репортажами и очерками десятилетия 1960-х годов, нельзя не обратить внимания на снижение изобразительной культуры в этом сегменте национального неигрового кино. В условиях заметной утраты интереса к киножурнальным формам поддержание прежнего уровня экранной выразительности оказалось невозможным. В числе факторов, обеспечивших фактологическую достоверность большинства кинохроникальных нарративов, создаваемых в эти годы для национальной экранной периодики, следует назвать традиционно высокий уровень формального ремесла белорусских кинолетописцев и преемственность творческо-производственных подходов, основанных на идеях документализма.

Комплексная атрибуция хроникального сюжета «Мастацтва нашых продкаў» вносит свой вклад как в исследование истории белорусской кинодокументалистики, так и в совершенствование методологии исследования национального неигрового экранного наследия. Полученные теоретические и практические результаты свидетельствуют о значительной историко-культурной ценности всесторонне атрибутированных кинодокументов, содержащих

разнообразную, порой неожиданную информацию о значимых событиях нашего прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ремишевский, К. И. История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись: испытание временем : в 3 кн. / К. И. Ремишевский.– Минск : Вышэйшая школа, 2019. – Кн. 3. 1970 – 2000. – 255 с.
2. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов. – Арх. номер 2319. Киножурнал «Савецкая Беларусь», 1979, № 6.
3. Красинский, А. В. Кинодокумент и образ времени / А. В. Красинский. – Минск : Наука и техника, 1980. – 168 с.
4. Рошаль, Л. М. Художественная интерпретация факта как сущностная проблема неигрового кино : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.03 / Л. М. Рошаль ; НИИ киноискусства. – М., 1995. – 43 с.
5. Филиппов, С. А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино / С. А. Филиппов // Киноведческие записки. – 2001. – № 54. – С. 245 – 284; № 55. – С. 149 – 196.
6. Музей старажытнабеларускай культуры : каталог экспазіцыі / В. В. Церашчатава [і інш.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 176 с.
7. Музей старажытнабеларускай культуры : дапаможнік для наведвальнікаў / пад рэд. В. Ф. Шматава. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 236 с.

РЕЗЮМЕ

Статья знакомит с результатами историко-искусствоведческой атрибуции кинохроникального сюжета «Мастацтва нашых продкаў», снятого в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР в канун открытия Музея древнебелорусской культуры (15 мая 1979 г.). Проанализированы типичные для белорусской кинохроники конца 1970-х – начала 1980-х годов творческо-производственные подходы к экранной интерпретации локальных событий в сфере культуры, выявлены авторские интенции в области киноязыка и подходы к сюжетосложению. Обоснованы условия использования кинодокумента для

приращения совокупного гуманитарного знания, главным образом в сфере этнографии, истории, антропологии, социологии.

SUMMARY

The article introduces the results of art history attribution of the newsreel «Our ancestral art» filmed in Museum of Old Belarusian Culture (May 1979). The authors analyze creative and production approaches to the screen interpretation of local cultural events, typical for Belarusian newsreels in the late 1970s – early 1980s. The authors identified the crucial intentions in the field of the language of cinema and approaches to the plot composition. The article substantiates the conditions for the use of film documentaries for the increase of cumulative humanitarian knowledge, mainly in the field of ethnography, history, anthropology and sociology.

Голикова-Пошка Е. В.

СОВЕТСКОЕ ИГРОВОЕ КИНО ДЛЯ ДЕТЕЙ КАК ОСНОВА ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 06.03.2023)

В современных реалиях вопрос патриотического воспитания детей и молодёжи стоит достаточно остро. В эпоху глобализма происходит подмена истинных духовных ценностей на мнимые, сиюминутные материальные ценности, призванные даровать человеку иллюзию счастья и удовлетворения. В погоне за материальными благами происходит утрата связи с принадлежностью к единому целому (обществу, народу, нации), превалирование частного над общим, манкирование обязанностями при отстаивании прав. В этой связи повышение гражданской ответственности, патриотизма, формирование национальной идентичности становится приоритетным направлением

государственной политики Республики Беларусь. Для этого Постановлением Совета Министров № 773 от 29 декабря 2021 г. была утверждена программа «Патриотическое воспитание населения Беларуси на 2022 – 2025 годы», основной целью которой стало «совершенствование государственной политики патриотического воспитания населения через формирование национальной идентичности на основе единых ценностей (стремление к мирной и независимой созидательной жизни, справедливость, единство, развитие), гордости за собственную страну, её историю и культуру, достижения в экономике, науке и спорте, готовности к защите независимости Республики Беларусь» [1, с. 7].

Воспитание истинных патриотов (людей, «которые осознанно соотносят свою деятельность с интересами страны, идентифицируют себя и своё будущее с народом, историей, культурой и готовы стоять на защите интересов Отечества» [1, с. 5]) начинается в семье, продолжается в дошкольных учреждениях, школах, вузах, на работе, то есть на протяжении всей жизни гражданина. При этом понятие «патриотизм» включает в себя «духовное достояние личности, характеризующее высший уровень её развития, осознанную повседневную деятельность гражданина во благо Родины, народа, государства» [1, с. 5].

Патриотизм выступает незыблемой ценностью гражданского общества во все времена его существования. Любовь к Родине, Отечеству, уважение к традициям и культурным ценностям, бережное отношение к исторической памяти народа, охрана памятников историко-культурного наследия, забота о природном разнообразии страны – всё это включается в понятие «патриотизм». Ответственность за патриотическое воспитание лежит не только на семье, но и на всех государственных общественно-социальных институтах. Только

консолидировав усилия, можно говорить о воспитании истинных, а не мнимых патриотов, граждан, всем сердцем преданных Родине, которые не готовы поменять своё отношение к ней под воздействием внешних или внутренних факторов.

Пропагандистскую функцию кинематографа (к которому сегодня мы относим и видеорекламу, поскольку она обладает способностью мгновенного психологического воздействия на потребителя информации) оценил ещё В. И. Ленин: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьёзные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдёт при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа» [2, с. 10]. И. В. Сталин в своём приветствии Главному управлению советской кинематографии в честь её 15-летия отмечал: «...обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает <...> подымать их культуру и политическую боеспособность» [3, с. 1].

Именно кино способно выступать своеобразным инструментом трансформации социального и общественного сознания, корректировать или дополнять картину мира зрительской аудитории, влиять на отношение людей к происходящим событиям. Так, по мнению Н. И. Лубашовой, кинематограф является объектом культурологического исследования, а следовательно, обладает следующими культурными функциями: «образовательной, воспитательной, познавательно-просветительской, оценочной, отражения действительности, эстетической, этической, ценностной (аксиологической), канонической, эвристической, знаковой (семиотической), формативной, трансляционной, описательной, типологической» [4]. При этом, по мнению А. В. Кузьмина и Ю. Н. Трифонова, патриотизм также обладает определёнными

функциями: «мировоззренческой, методологической, познавательной, ценностной (социально-аксиологической), мобилизационно-побудительной, регулятивной, воспитательной, коммуникативной, интегративной и праксиологической» [5]. Следовательно, в кинематографе заключены все функции, свойственные патриотизму, что способствует выводу кино на лидирующие позиции по пропаганде истинных ценностей, целенаправленному формированию патриотических чувств у зрителей, повышению социальной активности населения.

Кинематограф был, есть и будет основным визуально-аудиальным средством воздействия на зрительскую аудиторию, способным посредством создания на экране привлекательного художественного образа, увлекательной истории, реконструкции событий прошлого или конструирования будущего мягко подкорректировать отношение зрителей к реальности, оказать воспитательный или пропагандистский эффект, помочь определиться с выбором верной жизненной позиции. Речь в данном случае идёт о высокохудожественных кинолентах, ориентирующихся на духовно-нравственные ценности, а не о продукции низкого качества, которая наиболее часто тиражируется средствами массовой информации.

Среди множества кинолент, снятых за годы существования советского кинематографа, стоит выделить наиболее яркие и привлекательные для современного зрителя картины, затрагивающие все стороны человеческой жизни, пропагандирующие истинные духовно-нравственные ценности и идеалы. Но, ведя речь о фильмах патриотической направленности, нельзя останавливаться только на «военных» кинолентах, стоит рассматривать и иные жанры кинематографа: комедии, драмы, мелодрамы и прочие, в которых

зрителям показана любовь к Родине, желание жить и работать на благо своей страны.

Для детской и юношеской зрительской аудитории были выпущены многочисленные кинофильмы, и по сей день заставляющие сопереживать главным героям, определиться с выбором профессии, разграничить понятия добра и зла. Советские кинорежиссёры обращались к разнообразным сюжетам (историческим, приключенческим, повествовательным, бытовым, сказочным, порой даже фантастическим) с образовательной и воспитательной целью. Посредством кино постепенно прививались духовно-нравственные ценности, патриотизм, чувство гордости за свою страну, её историю и культуру.

Так, в героико-приключенческом фильме, снятом по одноименной повести П. А. Бляхина «Красные дьяволята» (реж. И. Перестиани, 1923 г.), речь шла о трёх юных разведчиках, бойцах Первой Конной армии, сражающихся против банды Махно (фильм награжден орденом Красного Знамени). Вот что сказал об этой кинокартине сам автор повести П. А. Бляхин: «Советские зрители, особенно молодёжь и дети, встретили фильм с восторгом и немедленно отозвались сотнями писем на имя командира Первой Конной армии С. М. Будённого с просьбами принять их добровольцами, как “красных дьяволят”» [6, с. 39]. Позже на экраны страны по этой же повести П. Бляхина вышел приключенческий фильм «Неуловимые мстители» (реж. Э. Кеосаян, 1966 г.), в котором приключения переживала уже четвёрка юных разведчиков (Премия ЦК ВЛКСМ «За глубокое воплощение темы патриотизма и преемственности революционных традиций в фильмах для детей и юношества» [7]).

Наибольшее проявление патриотизм находит в детских игровых фильмах на военную тему. Во время Великой Отечественной войны дети

вынуждены были наравне со взрослыми помогать своей Родине и защищать её. «Дети и война – нет более ужасного сближения противоположных вещей на свете», – писал поэт А. Твардовский [8], но это сближение происходило вынужденно. О жизни детей в военные годы, об их подвигах было снято немало игровых фильмов, среди которых стоит выделить наиболее яркие и запоминающиеся: «Жила-была девочка» (реж. В. Эйсымонт, 1944 г.), экранизация романа В. Катаева «Сын полка» (реж. В. Пронин, 1946 г.), «Орлёнок» (реж. Э. Бочаров, 1957 г.), «Иваново детство» (по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», реж. А. Тарковский, 1962 г.), экранизация повести Б. Балтера «До свидания, мальчики» (реж. М. Калик, 1964 г.), «Такой большой мальчик» (по мотивам повести Б. Рахманина «Война продолжалась четыре класса», реж. М. Фёдорова, 1966 г.), «Я родом из детства» (реж. В. Туров, 1966 г.), «Пятерка отважных» (реж. Л. Мартынюк, 1970), «Полонез Огинского» (реж. Л. Голуб, 1971 г.), «Юнга Северного флота» (реж. В. Роговой, 1973 г.), «Мы – хлопцы живучие» (реж. В. Станкевич, 1974 г.), «Маленький сержант» (реж. Л. Голую, 1975 г.), «Мальчишки ехали на фронт» (реж. В. Козачков, 1975 г.), «Садись рядом, Мишка» (по мотивам повести Ю. Германа «Вот как это было», реж. Я. Базелян, 1977 г.), «Хлеб детства моего» (реж. Я. Лупий, 1977 г.), экранизация повести В. Матушкина «Любаша» (реж. А. Муратов, 1978 г.), «Дочь командира» (реж. Б. Горошко, 1981 г.), «Оленья охота» (реж. Ю. Борецкий, 1981 г.), «Я – Хортица» (реж. А. Игишев, 1981 г.), «Долгая память» (реж. Р. Виктюк, 1985 г.).

В каждом детском фильме о войне остро поднимается тема преданности Родине, гордости за своё Отечество. Например, в одной из рецензий на белорусский фильм-экранизацию одноименного романа Л. Кассиля и М. Поляновского «Улица младшего сына» (реж. Л. Голуб,

1962 г.) отмечалось: «В подтексте каждого кадра мы угадываем те черты характера, которые помогут ему (главному герою. – *Е. Г.-П.*) в дальнейшем совершать героические поступки, – мужество, целеустремлённость, честность, беззаветная любовь к родине <...> да ведь Володя и не может быть иным, потому что живёт-то он среди мужественных и честных людей, потому что он кровинка великого и могучего организма, имя которому Советский Союз» [9, с. 160]. А белорусский фильм по одноименной повести Е. Рысса «Девочка ищет отца» (реж. Л. Голуб, 1959 г.) получил следующий отзыв: «Большая и гуманная тема патриотизма, высокого морального облика перед Родиной выражена в этом произведении для детей в яркой эмоциональной форме» [9, с. 139].

Героические поступки были свойственны детям и в мирное время, когда юные граждане помогали взрослым в борьбе с лазутчиками, шпионами и прочими отрицательными персонажами. Например, в фильме «Дети партизана» (реж. Л. Голуб, Н. Фигуровский, 1954 г.) дети погибшего партизана помогают обезвредить опасного диверсанта, так как «помнить о прошлом, о своих отцах, беззаветно боровшихся с врагами, и пронести эту память через всю жизнь – вот к чему зовут лучшие эпизоды фильма» [9, с. 118]. В приключенческой ленте «Капитаны голубой лагуны» (реж. А. Курочкин, А. Толбузин, 1962 г.) трое друзей вычисляют контрабандиста, а в фильме «Капроновые сети» (реж. Г. Полока, Л. Шенгелия, 1962 г.) двое ребят борются с браконьером.

Проявлением патриотизма является и любовь к родному краю, бережное отношение к природе и животным, поскольку заложенная с детства эмоциональная привязанность к окружающему миру, желание сохранить природное разнообразие способствуют воспитанию

гармоничной личности. Как отмечено в одной из рецензий на фильм «Неоткрытые острова» (реж. Л. Мартынюк, 1974 г.), снятый по мотивам романа Я. Мавра «Полесские робинзоны», «обострённое чувство добра, воспитанное с детства, поможет будущим взрослым гражданам точно определить своё место в нашем сложном мире» [10, с. 78].

Среди советских фильмов экологической направленности в большинстве своём преобладали приключенческие, сказочные, комедийные жанры и киноповести. Наиболее известны приключенческие фильмы-экранизации: «Юные натуралисты» (по рассказу Н. Каткова «Медвежатники», реж. Н. Угрюмов, Н. Лебедев, 1930 г.), «Полесские робинзоны» (по одноименной повести Я. Мавра, реж. Л. Голуб, И. Бахар, П. Молчанов, 1934 г.), «Пленники Барсова ущелья» (по одноименной повести В. Ананяна, реж. Ю. Ерзинкян, 1956 г.), «Зелёный патруль» (по одноименной повести Ю. Дмитриева, реж. Г. Нифонтов, 1961 г.), «Морская чайка» (по одноименной повести Ю. Збанацкого, реж. Е. Брюнчугин, 1961 г.), «Приключения Доврана» (по рассказу В. Рыбина «Сын бакенщика», реж. М. Курбанклычев, А. Карпунин, 1969 г.), «Охотник за браконьерами» (по одноименной повести Е. Рысса, реж. М. Муат, 1975 г.).

Отдельно выделим приключенческие картины «Тайна горного озера» (реж. А. Роу, Ю. Ерзинкян, Я. Кочарян, 1954 г.) по мотивам повести В. Ананяна «На берегу Севана», «Твои друзья» (реж. В. Войтецкий, 1960 г.), «Тайна» (Ф. Гасанов, 1963 г.), «Пушик едет в Прагу» (реж. Л. Голуб, 1965 г.), «Мой папа – капитан» (реж. В. Бычков, 1969 г.), «Мы с Вулканом» (по мотивам произведений Ю. Яковлева, реж. В. Перов, 1969 г.), «Здравствуй, река!» (реж. П. Арсенов, Ю. Григорьев, И. Ясулович, 1978 г.).

Не обошли вниманием режиссёры и жанр сказки: «Волшебное

зерно» (реж. В. Кадочников, Ф. Филиппов, 1941 г.), «Весенняя сказка» (реж. Ю. Цветков, 1971 г.) по мотивам пьесы А. Островского «Снегурочка».

Тема природы раскрывается также в киноповестях: «Повесть о лесном великане» (реж. А. Згуриди, 1954 г.), «Слепая птица» (реж. Б. Долин, 1963 г.), «Сюда прилетают лебеди» (реж. Ю. Борецкий, 1972 г.), «Лето Сахата» (реж. Х. Нарлиев, И. Бекмиев, 1976 г.), «Алёшка и Валет» (реж. И. Негреску, 1977 г.), «Только остров не возьмёшь с собой» (реж. Г. Азимзаде, 1980 г.).

Исходя из вышеизложенного, подчеркнём, что советские кинорежиссёры во всех своих фильмах на тему природы воплощали призыв М. М. Пришвина «...рыбе – вода, птице – воздух, зверю – лес, степь, горы. А человеку нужна родина. И охранять природу – значит охранять родину» [11] и стремились не просто сформировать у юных зрителей любовь к природному многообразию родной страны, но и вызвать чувство гордости за свою Родину.

Все чувства, эмоции и отношение к миру закладываются в детские годы, поэтому так важно привить подрастающему поколению правильное представление о духовно-нравственных ценностях, о долге, чести, патриотизме. Как говорил детский писатель Ю. Яковлев, «мне кажется, что в настоящем человеке до последних его дней сохраняется драгоценный запас детства. Самое чистое и самое самобытное в человеке связано с детством. А мудрость, ум, глубина чувств, верность долгу и многие другие замечательные качества взрослого человека никогда не вступают в противоречие с его неприкосновенным запасом детства» [12].

Таким образом, советский игровой кинематограф для детей базировался на принципах диалога с юными зрителями, обладал

положительным воспитательным эффектом, образовательной и просветительской функцией. Советские кинорежиссёры посредством вовлечения детей в происходящее на экране прививали им чувство гордости за свою страну, стремились воспитать истинных патриотов. По словам французского писателя и философа эпохи Просвещения Шарля Луи де Монтескье, «лучшее средство привить детям любовь к отечеству состоит в том, чтобы эта любовь была у отцов» [13]. Это значит, что чем больше мы будем любить свою Родину, тем больше её будут любить наши дети, а просмотр высокохудожественных фильмов может поспособствовать формированию не только эстетического вкуса, но и системы истинных нравственных ценностей, а значит и патриотизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. О Программе патриотического воспитания населения Республики Беларусь на 2022 – 2025 годы: Постановление Совета Министров Республики Беларусь 29 декабря 2021 г. № 773 [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь, 01.01.2022. – 5/49805. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C22100773&p1=1&p5=0>. – Дата доступа: 04.02.2022.
2. Из беседы В. И. Ленина с А. Луначарским [Электронный ресурс] // Советское кино. – 1933. – № 1-2. – Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/editions/190/1933/1>. – Дата доступа: 12.02.2022.
3. Сталин, И. Главное управление советской кинематографии тов. Шумяцкому / И. Сталин // Правда. – 1935. – 11 января – С. 1.
4. Лубашова, Н. И. Структурно-функциональная природа кинематографии [Электронный ресурс] / Н. И. Лубашова // Аналитика культурологии: электронное научное издание. – 2008. – Вып. 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-funktsionalnaya-priroda-kinematografii>. – Дата доступа: 18.01.2023.
5. Кузьмин, А. В. Значение патриотизма в жизни российского общества: функциональный подход [Электронный ресурс] / А. В. Кузьмин, Ю. Н. Трифионов. –

Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-patriotizma-v-zhizni-rossiyskogo-obschestva-funktsionalnyu-podhod>. – Дата доступа: 20.01.2023.

6. Бляхин, П. Красные дьяволята / П. Бляхин // Уральский следопыт. – 1959. – № 6. – С. 33 – 53.

7. Войко, А. Как снимали фильм «Неуловимые мстители» [Электронный ресурс] / А. Войко // «Культура.РФ» – гуманитарный просветительский проект, посвященный культуре России. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/254687/kak-snimali-film-neulovimye-mstiteli>. – Дата доступа: 02.02.2023.

8. Твардовский, А. Дети и война [Электронный ресурс] / А. Твардовский // Lit-Ra.su: онлайн-библиотека. – Режим доступа: <https://lit-ra.su/aleksandr-tvardovskiy/deti-i-voyna/>. – Дата доступа: 15.02.2023.

9. Все белорусские фильмы : каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск : Белорусская наука, 1996. – Т. 1. Игровое кино (1926 – 1970). – 240 с.

10. Все белорусские фильмы : каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск : Белорусская наука, 2000. – Т. 2. Игровое кино (1971 – 1983). – 299 с.

11. Пришвин, М. М. Моя родина (из воспоминаний детства) [Электронный ресурс] / М. М. Пришвин. – Режим доступа: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/proza/rasskazy/moya-rodina-iz-vozpominanij-detstva.htm>. – Дата доступа: 22.02.2023.

12. «Я детский писатель и горжусь этим званием» (К 100-летию советского писателя Юрия Яковлева) [Электронный ресурс] // Юбилейный урок. – Режим доступа: <https://urok.mosmetod.ru/ya-detskij-pisatel-i-gorzhus-etim-zvaniem/>. – Дата доступа: 23.02.2023.

13. Душенко, К. В. Сводная энциклопедия афоризмов [Электронный ресурс] / К. В. Душенко // Словари онлайн. – Режим доступа: <https://rus-aphorism-dict.slovaronline.com/1913-ПАТРИОТИЗМ>. – Дата доступа: 25.02.2023.

РЕЗЮМЕ

В статье идёт речь о вкладе советских режиссёров детского игрового кино в патриотическое воспитание подрастающего поколения, привитие чувства гордости юным

зрителям за прошлое и настоящее своей страны.

SUMMARY

The article deals with the contribution of Soviet directors of children's feature films to the patriotic education of the younger generation, to instilling a sense of pride in the young spectator for the past and present of their country.

Дашук В. В.

ТЭЛЕВІЗІЙНЫ І НЕТЭЛЕВІЗІЙНЫ ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ФІЛЬМ: ІДЭНТЫЧНАСЦЬ І РОЗНАСЦЬ КАНОНАЎ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 06.10.2022)*

Развіццё тэлебачання аказала моцнае ўздзеянне на паэтыку дакументальнага фільма. Яно на доўгі час зрабілася адным з асноўных вытворцаў і распаўсюджвальнікаў дакументалістыкі. Пры гэтым «традыцыйная» дакументалістыка падверглася значнай трансфармацыі, і ў кіназнаўстве выдзелілася новае паняцце – «тэлевізійны дакументальны фільм». З аднаго боку, немагчыма дакладна размежаваць гэтыя дзве катэгорыі, паколькі «кіна»- і «тэлефільм» у пэўным сэнсе неаддзельныя дэфініцыі, іх многія рысы пераплятаюцца. З другога боку, паняцце «тэлевізійны фільм» зараз выглядае крыху архаічным і неактуальным, бо тэлевяшчанне само перажывае крызіс, катастрофічна губляе аўдыторыю і вымушана праходзіць праз кардынальныя змены. Значная частка глядачоў глядзіць фільмы (ці абазначаныя як «фільмы» медыяпрадукты) праз усе існуючыя ў інтэрнэце дыстрыбуцыйныя і трансляцыйныя пляцоўкі. Таму ў дадзеным артыкуле паняцце «тэлевізійны фільм» разглядаецца як прадукт дакументалістыкі, прызначаны для «малога» экрана ўвогуле – тэлевізійнага, камп’ютарнага, планшэта ці мабільнага тэлефона.

Катэгарыяльныя адрозненні класічнага «кінафільма» і абазначанага намі «тэлефільма» – пры ўсіх агульных складніках – істотныя, часта прынцыповыя. Для іх выразнага акрэслення звернемся

да схематычных, спрошчаных мадэляў аднаго і другога. Пры гэтым сучасныя дакументальныя формы часам падзяляюць некаторыя прыкметы з традыцыйным тэлефільмам, іншыя ж збліжаюць іх з «кіно».

Мэта артыкула – вылучыць найбольш важныя падабенствы/адрозненні традыцыйнага тэлевізійнага дакументальнага фільма, класічнага дакументальнага фільма («кінафільма») і сучаснага відэаблогінгу ў інтэрнэце.

У якасці крытэрыяў для параўнальнага аналізу вызначым наступныя: сродкі мастацкай выразнасці (характар распрацоўкі тэмы/праблемы, асаблівасці кінематаграфічнай умоўнасці, аўтарскі погляд); спецыфіка вытворчасці (фармальныя працягласць фільма, яго вытворчы тэрмін, фінансаванне).

Дакументальныя формы на тэлебачанні (ці сучасныя дакументальныя формы, якія вырабляюцца для YouTube-каналаў, распаўсюджваюцца блогерамі і часта абазначаюцца як «фільмы») прапаноўваюць больш просты для ўспрымання і часта больш актуальны па тэме экранны прадукт. Дакументальнае кіно, наадварот, разглядае з’явы глыбей, увасабляючы іх у мастацкай (вобразнай) форме. Паводле расійскага даследчыка Сяргея Муратава, «выйграючы ў даступнасці, тэлебачанне прайграе ў мастацкасці» [1, с. 12].

Што датычыць тэматычных прыярытэтаў і спосабу падачы матэрыялу, тэлефільм здымаецца, як правіла, пра значныя сацыяльна-палітычныя праблемы, машабныя, злабадзённыя. Некаторыя тэмы могуць быць раскрыты менавіта праз тэлевізійны фармат – падзеі з мінулага, агорнутыя гістарычным кантэкстам. Тэлефільм звычайна арыентуецца на канкрэтны слот у тэлепраграме. Ён павінен адпавядаць стандартызаванай схеме (фармату), укладацца ў дакладна акрэсленыя жанрава-стылявыя рамкі. Абавязковай з’яўляецца вычарпальная

інфармацыя па зададзенай тэме і ўвага да цэнзурных абмежаванняў (секс, гвалт, лаянка і г. д.).

Тэматыка і рэпрэзентацыйныя метады аб'ядноўваюць менавіта кінадакументалістыку (нетэлевізійны фільм) з новымі дакументальнымі формамі: «відэа» ад блогераў могуць адлюстроўваць камерныя, нязначныя ў грамадскім сэнсе тэмы, прапаноўваць прыватна-інтымныя гісторыі, хаця ахопліваюць таксама вострыя праблемы (як і традыцыйнае тэлебачанне). Тут дапускаецца «чыстае мастацтва», фармальныя эксперыменты, адсутнасць выразнага сюжэта. У развіцці тэмы дазваляецца большая свабода, варыятыўнасць, парушаюцца стэрэатыпы і правілы. Інфармацыя не з'яўляецца самамэтай, даецца толькі ў пэўным аб'ёме, ёю ахвяруюць на карысць рэжысёрскай задумы. Большасць цэнзурных абмежаванняў адсутнічае (у выпадку з новымі формамі іх увогуле няма).

Кінематаграфічная ўмоўнасць размяжоўвае «кіно» і тэлефільм, да якога далучаюцца сучасныя дакументальныя творы. Менавіта стылістыка тэлебачання і відэаблогінгу дапускае разнароднасць (калажнасць), калі адбываецца хаатычнае аб'яднанне матэрыялаў рознага кшталту – хранікальных, сучасных, знятых у розным стылі і г. д. Структурная будова спрошчаная, адвольнае чаргаванне эпізодаў, сувязь паміж імі – зместавая, зарыентаваная на дамінанту слова.

Кінафільм жа імкнецца да больш строгай архітэктонікі, якая складаецца з меншай колькасці элементаў і дакладна вытрымліваецца, дасягаючы мастацкай цэласнасці. Структура дакументальнага кінафільма больш строгая, вымагае ўнутранай логікі кожнага эпізода і апраўданасці кожнага кадра.

Адрознівае «кіно» і малы экран таксама такое паняцце, як кінематаграфічны план (буйнасць выявы). У тэлевізійным фармаце

прыярытэт надаецца буйному плану, які можна лепей разгледзець на малым экране. Гэта тэндэнцыя ўзмацняецца з распаўсюджваннем праглядаў на планшэце ці мабільным тэлефоне. Пры гэтым працягласць плана (мантажны кадр) звычайна даволі кароткая, каб не адштурхнуць гледача. Іншая сітуацыя назіраецца ў «кінематаграфічным» класе: там планы могуць быць любой буйнасці і даўжыні, іх вызначае рэжысёрская задача.

Таксама размяжоўваюць дакументалістыку і тэлевізійныя яе формы, суадносіны вербальнага і візуальнага. Тэлеэкран спрадвечна характарызуецца дыктатам так званых сінхронаў – «гаворачых галоў». Эвалюцыя дакументальнага кіно ў шматлікіх выпадках прывяла да замены інтэрв'ю на нібы нязмушаныя размовы паміж героямі. Аднак гэта толькі павысіла градус вербальнасці. Усе малаэкранныя формы вітаюць наяўнасць рознага кшталту надпісаў і тэкставых тлумачэнняў. «Узорны» кінафільм выразна хіліцца ў бок візуальнага, аддае перавагу матэрыялу, які можна «паказаць», а не «расказаць». Калі аўдыятэкст усё ж ужываецца, ён звычайна «аўтарскі», а не «дыктарскі» і нярэдка сам па сабе з'яўляцца мастацкім творам, не ілюструе паказанае. Створаны вербальны матэрыял уключаецца ў кінафільм у выключных выпадках, часцей за ўсё ён носіць не інфармацыйны, а эмацыянальна афарбаваны характар.

Аўдыяльнасць (гукавы строй фільма) выразна размяжоўвае тэлевізійны і кінематаграфічны артэфакт. Тэлевізійны (ці ютубаўскі) фільм пастаянна «гучыць»: паўз там няма, цішыня разглядаецца як тэхнічны брак (гукавая «дзірка»). Шмат тэксту – гаворыць дыктар, размаўляюць героі. Не сустракаецца «нямых» тэлевізійных фільмаў. Музыка выкарыстоўваецца шчодро, не толькі ў якасці структурнай апоры ці эмацыянальнага акцэнта, а проста як фон. Натуральныя шумы

маюць ужытковы характар, імі лёгка ахвяруюць. Насуперак гэтаму, кінематаграфічны дакументалісцкі твор выкарыстоўвае ўмеркаваную колькасць тэксту і слоў героеў. Паўзы выступаюць неад'емнай часткай драматургіі. А фільмы «без слоў» дэманструюць найвышэйшы драматургічны пілатаж. Музыка ніколі не ўжываецца як фон. Натуральныя шумы маюць самастойную каштоўнасць, яны часта служаць драматургічным элементам (напрыклад, гіпертрафіруюцца, акцэнтуюцца).

Асоба аўтара – гэта яшчэ адна прыкмета, што выразна супрацьпастаўляе кінафільм тэлефільму, з якім аб'ядноўваюцца новыя формы інтэрнэт-прасторы. Тэлевізійны фармат дакументалістыкі, у асноўным, арыентуецца на дэперсаналізацыю, агульны падыход, банальныя драматургічныя рашэнні. У выпадку ж відэаблогінгу і падобных экранных прадуктаў ступень аўтарскага ўдзелу часта зводзіцца да фіксацыі (выйгрышнай, імгненнай або своечасовай) якая, аднак, не выходзіць за межы рэпартажнай рэгістрацыі нейкай з'явы ці падзеі. Класічны дакументальны фільм, наадварот, уключае творчую інтэрпрэтацыю свету, дэманструе асабісты, часта парадаксальны, спрэчны погляд, можа выяўляць недагаворанасць і гуляць са значэннямі.

Спецыфіка вытворчасці таксама адрознівае «кінафільм» і яго тэлевізійны варыянт. Найперш, гэта працягласць твора. Тэлевізійная прадукцыя арыентуецца на слот у тэлепраграме і зададзенасць часавых рамак. Таму назіраецца тэндэнцыя да расцягвання фільмавага наратыву незалежна ад драматургічнай вычарпанасці тэмы. У гэтым сэнсе класічны дакументальны фільм (і тут да яго далучаюцца новыя YouTube-формы) мае большую свабоду ў метражы: яго працягласць вар'іруецца ў залежнасці ад раскрыцця тэмы, на тэлебачанні дапускаюцца кароткаметражныя фільмы, якія фактычна не існуюць.

Перыяд вытворчасці экраннага артэфекта таксама з'яўляецца размежавальным фактарам. Тэлебачанне дыктуе сціслыя жорсткія рамкі, кароткі перыяд вытворчасці з загадзя абазначаным выхадам у эфір. «Кінафільм» (як і сучасны «відэаблог») можа рабіцца доўга, нават гадамі. Гэты фактар, у сваю чаргу, аказвае ўплыў на прынцыпы рэжысёрскай працы з героямі. Сувязь тут заканамерная: традыцыйная дакументалістыка (і новыя інтэрнэтныя формы) дазваляюць працяглыя кантакты з героямі, пабудову асабістых адносін, псіхалагічнае збліжэнне, у той час як стандартнае тэлебачанне мае справу з больш павярхоўнымі, хуткаплыннымі зносінамі. Такія акалічнасці непасрэдна звязаны і з фінансавымі схемамі. Хоць тэлебачанне да гэтага часу ў значнай ступені фінансуе дакументальнае кіно, аднак набіраюць моц і іншыя практыкі фінансавання. Класічную дакументалістыку, напрыклад, фінансуюць шматлікія фонды, а таксама дзяржаўныя арганізацыі. Фільмы тэлевізійнага фармату амаль не знаходзяць рэпрэзентацыі на міжнародных кінафестывалях.

Такім чынам, «узорны» дакументальны кінафільм можа быць разгледжаны ў катэгорыях мастацтва, тады як прадукт тэлевізійнай дакументалістыкі, у асноўным, з'яўляецца журналістыкай. Аднак падзел падобнага кшталту даволі рэдка сустракаецца ў чыстым выглядзе – звычайна назіраюцца кампрамісныя варыянты.

Асаблівы даследчы інтарэс у кантэксце гэтых разваг выклікаюць менавіта новыя дакументальныя інтэрнэт-формы, якія часта складана ахарактэрызаваць увогуле як «фільм». Яны маюць нейкія рысы тэлевізійнай дакументалістыкі, аднак рэпрэзентуюць раней не магчымую у такой ступені дэманстрацыю неаформленых «фрагментаў рэчаіснасці», што ўражваюць актуальнасцю і непасрэднасцю. Менавіта гэтыя новыя медыяпрадукты уплываюць радыкальным чынам на ўвесь

строй класічнага дакументальнага фільма, бо інтэрнэт-дакументалістыка паступова робіцца дамінуючым сектарам.

ЛІТАРАТУРА

1. Муратов С. А. Телевидение в поисках телевидения. Хроника авторских наблюдений / С. А. Муратов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2001. – 176 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлена сравнительная характеристика типичных черт классического документального и телевизионного документального фильма, которые соотносятся с новыми документальными интернет-формами.

SUMMARY

The article represents a comparative description of the typical features of a classic documentary and television documentary, which both correlate with new documentary Internet-forms.

Дубатовская О. А.

СОВРЕМЕННАЯ ФАКТУРА А *CARPELLA*: ОПЫТ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка
(Поступила в редакцию 26.01.2023)*

Хоровая фактура является одним из важнейших компонентов музыкального произведения. Обладая огромными художественными возможностями и воплощая главные тенденции развития музыкального искусства, фактура способствует созданию целостности и единства произведения и обеспечивает его стилевое качество. В современную эпоху изучение хоровой фактуры невозможно без учёта проблем жанра,

музыкальной драматургии, гармонии, которые вступают в системное взаимодействие с репрезентацией вокально-хоровых голосов. Между тем, единого подхода к изучению фактурного феномена пока не выработано.

В исследовательской практике существует ряд работ, в которых авторы рассматривают разнообразные аспекты современной музыкальной фактуры, при этом практически не затрагивая аспекты хорового письма. Неоднократно поднимался в трудах музыковедов и вопрос о систематизации фактуры. Ценность исследований состоит в создании некоторой теоретической базы, которая даёт возможность осмысления специфики хоровой фактуры сквозь призму категориального аппарата современного искусства.

Одним из важнейших всегда оставался вопрос типологии звуковой ткани. Первым серьёзным исследованием в этой сфере является фундаментальный труд Ю. Тюлина «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» [1]. В нём актуализируется явление музыкальной фактуры и выделяются её основные компоненты (мелодика, гармония, ритм, темп, тембр, динамические оттенки, артикуляция, штрихи, агогика и т. д.), где мелодика, гармония и ритм – основные. В исследовании В. Холоповой «Фактура» [2] даётся фундаментальная типология звуковой ткани. Автор пишет о том, что фактура «обладает иерархической системой организующих и организуемых элементов, совокупностью различных качественных сторон», выделяя при этом основные компоненты системы фактуры – голос, пласт. Кроме того, автор выделяет новые её виды, свойственные для музыки последней трети XX в. – «полифония пластов», пуантилизм и сверхмногоголосие.

В работе Д. Шульгина «Словарь музыковедческих терминов и понятий» [3] фактура рассматривается как многозначное понятие, которое сегодня связывается, в частности, с определённой совокупностью, содержанием, отношениями одновременно и последовательно развёртывающихся различных элементов музыкальной ткани, в том числе: тонов, гармонических интервалов, созвучий, соноров, всевозможных ритмических, динамических, штриховых и артикуляционных конструктивных единиц, участвующих в образовании более или менее самостоятельных мелодических и линейных голосов, сонорных пластов или дискретного звукового пространства.

В учебном пособии «Теория современной композиции» в главе «Музыкальное письмо» Т. Кюрегян подчёркивает важность обновления понятий склада и фактуры в связи с изменившимися условиями музыкального бытия: «...они выглядят пришельцами из другого мира, если не совсем чужого, то изрядно удалённого» [4, с. 172]. Важно отметить трактовку системной триады склад – фактура – ткань, которая отражается в сближении этих понятий, обозначая широко как проблему письма, вбирающего в себя эти понятия. Наряду с ранее существовавшими координатами в работе отмечается появление параметра глубины, который рассматривается как подлинное завоевание XX в. В его характеристику входят трёхмерное «слышание» музыки, «объёмность» и, в определённой мере, «стереофоничность».

В исследованиях Ю. Холопова, в частности, в книге «Введение в музыкальную форму», вопрос о трёхмерности фактуры затрагивается в связи с выходом в сонорное измерение. Сонорность рассматривается учёным как «звук высшего порядка», как новейшее свойство фактуры, присущее музыке Второго авангарда. Ю. Холопов также рассматривает

феномен современной фактуры в контексте множественности техник композиции, структурной многослойности и многопараметровости.

Важным вкладом в фактуроведение является точка зрения М. Скребковой-Филатовой, которая разделяет понятия фактурных типов, складов и рисунков. В книге «Фактура в музыке» [5] исследователь рассматривает музыкальную фактуру как иерархическую систему, обладающую широким спектром выразительных возможностей. В работе обобщаются сведения и представления о фактуре, анализируются логические основы её строения, функции её компонентов, связь фактуры с другими сторонами музыки, а также намечаются основные вехи исторической эволюции фактурного мышления в европейской профессиональной музыке. М. Скребкова-Филатова приближается к идее Е. Назайкинского о фактуре как трёхмерном пространстве и организующем начале [6]. В этом исследовании огромное значение отведено компонентам фактуры.

Таким образом, краткий анализ литературы позволяет сделать два вывода: 1) в современном русскоязычном музыковедении хоровая фактура специально не исследуется, несмотря на обилие музыкального хорового материала; 2) единая точка зрения на понимание фактуры и ее анализ также отсутствует. Между тем, есть и положительные моменты: сформировались две основные точки зрения в трактовке общефактурного феномена. Первая рассматривает фактуру в свете её иерархического строения, где понятия фактуры и склада понятийно разводятся. Вторая точка зрения отождествляет понятия фактуры – склада – письма – сложения – изложения – музыкальной ткани. Впервые это мнение появилось в труде Ю. Тюлина, затем нашло своё отражение у В. Холоповой. В области Новейшей музыки синонимичность данных понятий обосновал Ю. Холопов, опираясь на перевод их с латинского,

немецкого и других языков на русский язык, доказывая тем самым, что принципиального отличия в них нет. Также аргументированно обосновала стирание границ между понятиями фактуры и склада Т. Кюрегян, называя это проблемное поле шире, как «проблему письма».

Проанализированные учения о музыкальной фактуре основаны на анализе инструментальных сочинений, которые по специфике исполнения и возможностей оркестра не в полной мере могут отразить особенности создания системы хоровой фактуры, где основным компонентом является человеческий голос. Также ни одно из исследований не освещает аспекты специфики хоровых фактурных техник в музыкальных стилях, относящихся к Новейшей музыке. Поэтому остановимся на специальных хороведческих работах, посвящённых хору и хоровому исполнительскому искусству, где затронуты фактурные вопросы. В первую очередь, это глубокая и обстоятельная работа Ю. Паисова о современном хоровом концерте «Духовный концерт в современной музыке России» и его же «Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980)» [7]. В работах подробно рассматриваются основные тенденции развития современной русской хоровой музыки, основанные на анализе произведений 2-й половины XX в. Автор рассматривает специфику использования выразительных средств в современной хоровой музыке, выделяя особое качество её звучания, связанное с появлением новых темброинтонационных и акустико-фонических свойств хоровой партитуры. Особенно ценны наблюдения над современной музыкой, где отмечены стилевые особенности, продиктованные временем. Работа интересна своей методологией и широким охватом явлений.

Литература по хороведению и вопросам хорового исполнительства также не связана с вопросами фактурного текста. Особо следует

выделить работы П. Чеснокова, Г. Дмитриевского, А. Егорова, О. Коловского, В. Краснощёкова, В. Соколова, М. Ивакина, А. Ушкарева и других. В освещении вопросов хоровой фактуры здесь преобладает практическая направленность. Указанные работы в целом основаны на разработке предложенной ещё в 1940 г. П. Чесноковым (1-е издание) системе элементов хороведения и выполняют роль учебных пособий для музыкальных училищ и вузов. Из хороведческой литературы наибольшую ценность представляет монография П. Левандо «Хоровая фактура» [8], где изложены почти все специальные вопросы хорового письма. Автор вводит понятие «тип хорового письма», отождествляя этот термин с хоровой фактурой – важнейшей категорией, определяющей «существо хорового стиля композитора» [8]. Тем самым П. Левандо предвосхитил тезис Т. Кюрегян о необходимости расширения терминологического аппарата при изучении современной музыки [8].

Помимо разработок в области терминологии, П. Левандо отмечает связь фактуры с музыкальным стилем. Автор отмечает, что в историческом аспекте можно говорить о двух основных направлениях в хоровом искусстве, которые связаны с разными типами хорового изложения, отличающимися по характеру голосоведения, структуре хорового многоголосия. В связи с этими суждениями он выделяет классический и свободный типы хоровой фактуры, основными критериями которых являются состав хора, увеличение или уменьшение реально звучащих голосов (хоровых партий), общехоровое звучание (*tutti*) по своему составу (числу голосов), выявление функциональности голосов. «К свободному типу хорового письма, – пишет исследователь, – относится изложение с изменчивым, ненормативным характером хорового многоголосия» [8, с. 35]. Для этого типа хоровой фактуры

П. Левандо выделяет темброво-колористический аспект, который находит отражение в различных фактурных рисунках, несущих колористическую функцию. Однако предложенные критерии анализа применимы лишь для небольшого ряда современных сочинений, написанных в стиле «новой фольклорной волны»; для произведений, относящихся к музыкальному авангарду, Новейшей музыке, эти принципы хотя и остаются актуальными, однако недостаточны для раскрытия неординарных композиторских решений в области хоровой фактуры.

Из работ, в которых осуществляется попытка обобщения особенностей изложения основных принципов хорового письма, отмечается исследование композитора М. Копытмана «Хоровое письмо» [9]. Особое внимание в ней уделяется характеристике хорового ансамбля, как главного компонента хоровой звучности, функциям хоровых голосов, характеристике различных составов (однородных, неполных, смешанных). Также автор даёт характеристики разновидностей хоровой фактуры и специфических хоровых приёмов, хотя и апеллирует к классическим образцам. Одним из новых трудов, посвящённых хоровой фактуре, является монография «Хоровая фактура. Проблемы исполнительства» В. Семенюк [10], в которой автор раскрывает новый аспект фактуры – выразительные свойства многоголосия. В книге обобщён опыт многолетней педагогической и исполнительской деятельности российского хормейстера.

Интересной представляется классификация хоровых сочинений 1970 – 1980-х годов Г. Григорьевой в издании «Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов» [11]. Деление хоров на песенные, речитативные и «инструментальные» и их рассмотрение в аспектах стиля, жанровой системы, эволюции выразительных средств имеет «профактурный»

характер, поскольку при определении принадлежности хора к отдельной группе автор апеллирует к элементам системы хоровой фактуры. Центральным критерием выступает артикуляционное решение, что является очень важным, но всё же недостаточным при анализе современной хоровой фактуры. В контексте преломления новых композиционных техник в хоровой музыке примечательной является работа И. Батюк «Современная хоровая музыка: теория и исполнение» [12]. В ней автор на примере произведений русских и зарубежных композиторов рассматривает основные черты современного хорового искусства. Данная работа носит теоретически-прикладной характер (для исполнителей, хоровых дирижёров и композиторов), здесь предлагается характеристика терминов, использующихся в хоровой музыке конца XX в.

Большой вклад в изучение современной хоровой фактуры внесён Н. Васильевой в диссертационном исследовании «Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры» [13]. Автор рассматривает феномен современной хоровой фактуры на примере сочинений А. Шнитке. Задачей работы является определение феномена хоровой фактуры и освещение его в русле общей теории фактуры; «выявление основных имманентных свойств хоровой фактуры, рассмотрение приёмов изложения, специфичных для хоровой музыки и характеристика их “жизни” в XX веке; раскрытие структурной основы жанрово-репрезентирующих свойств хоровой фактуры, её семантического потенциала, интенсивно используемого в современной отечественной и зарубежной хоровой музыке в связи с универсальной для музыки XX века тенденцией “диалога эпох”» [13, с. 4]. Несмотря на обширную область исследования хоровой фактуры, Н. Васильева не предлагает систематизацию современной хоровой фактуры с

характеристикой её основных компонентов, а также ограничивает своё изыскание творчеством А. Шнитке. На наш взгляд, истоки новаций у композитора – в хоровой музыке Д. Лигети и К. Пендерецкого.

Значительным вкладом в исследование хоровой музыки, и фактуры в частности, являются работы белорусских учёных А. Осиповой, Н. Шиманского [14], А. Пескина и других. В исследовании А. Пескина [15] рассматривается взаимодействие голосов и пластов фактуры в условиях новотональных и ново-modalных систем на материале белорусской музыки 2-й половины XX в. Эта ценная и неординарная работа ограничена только национальным материалом, без связи с современной европейской музыкой. По-своему интересна и полезна работа тем, что в ней даётся обзор развития хорового исполнительства С. Герасимович вплоть до XXI в. В исследовании С. Баёвой предлагается систематизация хоровой музыки *a cappella* в трёх стилистических направлениях, одним из которых является неофольклоризм.

На основе краткого обзора литературных источников, произведённого в двух основных направлениях – исследование музыкальной фактуры в контексте стилевых тенденций современного музыкального искусства и непосредственно вопроса сущности хоровой фактуры как важнейшего компонента в прочтении хоровой партитуры, можно сделать вывод, что феномен хоровой фактуры как основы музыкального произведения пока не нашёл исчерпывающего и полноценного научного осмысления. Современная фактура *a cappella* определяется весьма разнообразно: как строение музыкальной ткани; расположение вокальных голосов в определённом амбитусе, порядке и по определённом принципу; как принцип его организации, а также как склад, изложение и распределение элементов звуковой ткани по голосам

и регистрам. Опираясь на формулировки В. Холоповой и П. Левандо, мы предлагаем следующее определение фактуры хоров *a cappella*: современная фактура *a cappella* – это организованная определённым образом совокупность вокально-хоровых голосов в их отношении друг к другу – гомо-поли-фония.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 165 с.
2. Холопова, В. Н. Фактура / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
3. Шульгин, Д. И. Словарь музыковедческих терминов и понятий / Д. И. Шульгин. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 285 с.
4. Кюрегян, Т. С. Музыкальное письмо / Т. С. Кюрегян // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М., 2007. – С. 172 – 182.
5. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
6. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
7. Паисов, Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980). Очерки истории и теории / Ю. И. Паисов. – М. : Советский композитор, 1991. – 280 с.
8. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
9. Копытман, М. Р. Хоровое письмо / М. Р. Копытман. – М. : Советский композитор, 1971. – 199 с.
10. Семенюк, В. О. Хоровая фактура: проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.
11. Григорьева, Г. В. Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов / Г. В. Григорьева. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
12. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. В. Батюк. – М. : Московская гос. консерватория, 1999. – 192 с.

13. Васильева, Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Н. Э. Васильева ; Санкт-Петербургская гос. консерватория. – СПб., 2000. – 24 с.

14. Шиманский, Н. В. Раннее многоголосие в литургической музыке западноевропейского Средневековья (к типологии органума) : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Н. В. Шиманский ; БГАМ. – Минск, 2017. – 46 с.

15. Пескин, А. Б. Взаимодействие голосов и пластов фактуры в условиях новотональных и ново-modalных систем : автореф. дис ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. Б. Пескин ; БГАМ. – Минск, 2012. – 23 с.

РЕЗЮМЕ

Современная фактура *a cappella* является специфическим феноменом музыкального искусства второй половины XX – начала XXI в., в которой воплотились главные тенденции развития музыкального искусства. Систематизация исследовательского опыта даёт возможность осмысления фактуры как целостной системы, организованной определённым образом совокупностью вокально-хоровых голосов, в контексте жанровой и стилевой направленности, ладогармонического языка и темброфонической составляющей.

SUMMARY

The modern *a cappella* texture is a specific phenomenon of the musical art of the second half of the XX – early XXI century, which embodied the main trends in the development of the musical art time. The systematization of research experience makes it possible to comprehend texture as an integral system, organized in a certain way by a combination of vocal and choral voices, in the context of genre and style orientation, harmonic language and timbre-phonetic component.

О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА АНИСИМОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Современная репертуарная политика Большого театра Беларуси является динамичной: ежегодно осуществляется от трёх до пяти творческих проектов, среди которых не только премьеры сценического воплощения опер и балетов, но и восстановление снятых из актуального (текущего) репертуара спектаклей, обновление пользующихся широким признанием сценических работ.

Одним из самых влиятельных персоналий в Большом театре Беларуси является главный дирижёр. Именно главный дирижёр определяет направление развития и формирования репертуарной политики театра и оказывает существенное влияние на выбор материала для сценической реализации. В «Большой энциклопедии Большого театра Беларуси» обозначены важнейшие задачи и направления творческой деятельности главного дирижёра: «...участие в формировании репертуарной политики театра, освоение и интерпретация признанных образцов национальной и мировой музыкальной классики, развитие традиций белорусской школы дирижёрского исполнительства, активная концертная и гастрольная деятельность, популяризация и пропаганда шедевров классического и современного театрально-музыкального искусства» [3, с. 598].

Среди плеяды выдающихся музыкантов-дирижёров (о которых мы писали ранее в наших работах) в истории развития Большого театра Беларуси в целом, и оркестровой труппы в частности, Александр Анисимов занимает особое, видное место, поэтому в данной работе мы уделим внимание именно этому дирижёру, его музыкально-театральному амплуа.

О творческой деятельности А. Анисимова можно почерпнуть краткие сведения в вышеупомянутой энциклопедии [3, с. 62], где указаны годы его службы в качестве главного дирижёра, а также перечислены некоторые постановки, осуществлённые под его руководством.

Творческие портреты современных оркестровых дирижёров Беларуси написаны Н. А. Ювченко в соавторстве с Б. В. Ничковым в разделе о дирижёрах коллективной монографии «Белорусское концертно-исполнительское искусство современности. 1991 – 2016», в которой также представлены портреты дирижёров Большого театра Беларуси [2, с. 527 – 529]. В характеристике творчества А. Анисимова указаны сведения об образовании, награды и звания, обширный гастрольный график и проекты, дискография, а также уделено внимание нескольким его выдающимся работам в Большом театре Беларуси до 2016 г., что обусловлено временным периодом, о котором идёт речь в указанной работе. Мы обратим наше внимание на последующие годы работы А. Анисимова в Большом театре Беларуси, которые не освещены в указанном искусствоведческом труде: опера «Князь Игорь» Александра Бородина (2019) и балет «Пер Гюнт» Эдварда Грига (2020). Именно работе над этими спектаклями будет уделено внимание в данной статье, поскольку в них А. Анисимов выступает в качестве музыкально-театрального дирижёра интерпретатора-новатора: благодаря

его творческому подходу и созданы указанные выше спектакли, получившие признание слушателей.

Российский музыковед А. В. Булычёва является исследователем творчества А. Бородина. Благодаря кропотливой архивной работе по поиску и восстановлению оригинальных текстов композитора исследователем был издан клавир оперы «Князь Игорь» в авторской редакции [4], тексты из которого легли в основу новой сценической и музыкальной версии оперы в актуальной постановке Большого театра Беларуси. В статье «Исторический факт и “коллективное бессознательное”: встреча в финале оперы “Князь Игорь”» [5] А. В. Булычёва рассматривает происхождение самой распространённой версии финала оперы, которая завершается картиной сожжённого и разорённого половцами Путивля. Автор обращает внимание на то, что эта интерпретация противоречит как историческим фактам, так и либретто А. Бородина. В свою очередь, постановщики новой сценической и музыкальной версии оперы дирижёр А. Анисимов и режиссёр Г. Галковская мыслили финал спектакля отличным от устоявшейся концепции.

В названных выше источниках о творческой деятельности А. Анисимова указано лишь малое число поставленных им спектаклей на сцене Большого театра Беларуси. Мы же в своём исследовании располагаем сведениями из таблиц хронологического перечня постановок белорусского театра за всю историю его существования, которые в течение многих лет кропотливо создавались работниками его архива [7]. В этих материалах можно почерпнуть информацию о том, в каком году был поставлен спектакль, а также о всей постановочной группе (дирижёр, режиссёр, художник, хормейстер/балетмейстер-постановщик). Поскольку в доступных нам источниках нет полного

перечня постановочной деятельности названного дирижёра, появилась возможность восполнить этот пробел и привести в данной работе постановки, а также проследить тенденцию формирования репертуара под влиянием А. Анисимова.

Таким образом, исходя из вышесказанного, актуализировалась цель статьи – характеристика творческой деятельности А. Анисимова, а также определение его роли в профессиональном росте оркестра и влиянии на формирование репертуарной политики театра. Цель обусловила следующие задачи: произвести сбор материалов в Архиве Большого театра Беларуси по проблеме исследования; рассмотреть уникальные творческие достижения маэстро последних лет в Большом театре Беларуси; выявить важнейшие черты индивидуального творческого стиля работы А. Анисимова с театральным оркестром.

Александр Михайлович Анисимов (род. 1947) – народный артист Беларуси (2011), заслуженный деятель искусств РСФСР (1988), обладатель медали Франциска Скорины, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, лауреат национальной театральной премии «Золотая Маска», доктор музыки (*honoris causa*) Национального университета Ирландии, президент Вагнеровского общества Ирландии, командор ордена «За заслуги» высшей степени Французской Республики [1]. Ныне он – главный приглашённый дирижёр Большого театра Беларуси, главный дирижёр Национального симфонического оркестра Республики Беларусь (с 2002 г.). А. Анисимов занимал пост главного дирижёра белорусского театра дольше всех своих коллег: в 1980 – 1984 гг. и в 1989 – 2003 гг., что суммарно насчитывает около двадцати лет.

За годы службы в Большом театре Беларуси А. Анисимов поставил на его сцене около тридцати спектаклей, что свидетельствует о

высокой продуктивности и плодотворной деятельности дирижёра, а также о непрекращающемся творческом поиске. Среди поставленных им спектаклей преобладали оперы и балеты западноевропейских композиторов. Дирижёр успешно представляет музыкально-театральные жанры музыки в концертном и концертно-сценическом исполнении. Под концертным исполнением, как правило, понимается показ оперы без сценической постановки (наличие мизансцен), без оформления сцены декорациями, а также без костюмов. Среди постановок А. Анисимова – оперы «Набукко» (1999 г., концертно-сценическое исполнение), «Отелло» (2001 г., концертно-сценическое исполнение) Джузеппе Верди, «Паяцы» (1998 г. – концертное исполнение, 1999 г.) Руджеро Леонкавалло, «Лючия ди Ламмермур» (1999 г., концертно-сценическое исполнение) Гаэтано Доницетти, «Дон Жуан» (2000 г., концертно-сценическое исполнение) Вольфганга Амадея Моцарта.

Исполнение оперы в концертном варианте предваряет её полную постановку на сцене театра, но бывают и разовые исполнения совершенно нового произведения. Репетиционный процесс по подготовке концертного варианта исполнения оперы занимает меньше времени, нежели при её сценическом воплощении. Однако в этом случае дирижёр является единственным интерпретатором, то есть не входит в постановочную группу спектакля, в которой предполагается тесное сотворчество, например, с режиссёром-постановщиком. Такие обстоятельства позволяют сконцентрировать своё внимание исключительно на музыкальной составляющей спектакля, что позволяет в сжатые сроки подготовить премьеру на высоком уровне исполнительского мастерства. Всё это способствует совершенствованию исполнительского мастерства и труппы оркестра, и хора, и солистов. Концертное исполнение позволяет осваивать больше партитур,

появляется возможность более скрупулёзно и детально работать над воплощением дирижёрского замысла. Стиль работы А. Анисимова с оркестром базируется на высоком профессиональном уровне владения знаниями о специфике звучания и технических особенностях каждого инструмента, входящего в состав симфонического оркестра. При этом дирижёр принимает активное участие в подробном проставлении штрихов струнной смычковой касте, которые обсуждает с концертмейстерами групп. А. Анисимов уделяет специальное внимание фразировке и звуковому балансу внутри каждой из групп оркестра. Так, например, работая над звучанием альтов, в особенности в тех эпизодах музыкальной формы, где им отводится ведущая роль или излагается характерный подголосок, дирижёр стремится выделить среди всей группы струнных смычковых инструментов именно данный тембр. Маэстро достигает убедительного творческого результата за счёт высокого уровня требовательности к качеству тембра и интонированию именно альтов, а также и индивидуальному проставлению штрихов в партиях. Одним из авторских дирижёрских приёмов работы А. Анисимова с альтовой группой струнных смычковых, на наш взгляд, является предложение для них штрихов, отличных от остальных струнных смычковых инструментов и предполагающих более частые смены смычков, даже в том случае, когда исполняемый альтами в конкретном эпизоде музыкальный материал не контрастирует тематизму других групп струнной смычковой касты. Подобная скрупулезная работа дирижёра помогает вывести исполнение оркестра на совершенно новый художественный уровень, способствует более яркому и выразительному звучанию.

Важное место в музыкально-театральном репертуаре А. Анисимова занимает русская классика: опера «Князь Игорь» (1996 г.,

2019 г. – новая сценическая и музыкальная версия) А. Бородина сопровождает всю творческую жизнь маэстро. Именно это сочинение он многократно ставил и дирижировал в разных странах (Российская Федерация, Республика Беларусь, Южная Корея, Соединенные Штаты Америки). Последняя её версия (2019 г., шестое прочтение в Большом театре Беларуси) значительно отличается от предыдущих сценических вариантов. А. Анисимов внёс свои коррективы в музыкальный текст оперы: теперь в музыку А. Бородина вплетены оркестровые фрагменты из оперы «Млада» Н. Римского-Корсакова. Значительные перемены претерпела структура произведения: открывает оперу хор поселян, а завершает хор из пролога «Солнцу красному слава». Финальная картина представлена ранее не звучавшей на сцене белорусского театра арией князя Игоря: «Ты, Всеволод, русскими костями Каялы не засеял...». Новое прочтение оперы стало результатом тесного творческого взаимодействия с режиссёром-постановщиком, обладателем медали Франциска Скорины Галиной Галковской, которая видела принципиально новый исход оперы: «В своём спектакле я точно не стану представлять князя Игоря как неудачника. В режиссёрских версиях последних двух десятилетий акцент сделан на неудачный поход, в котором Игорь потерял дружину и попал в плен, но забывают, что, когда он вернулся в Путивль и собрал новое ополчение, он всё-таки разбил половцев» [6]. В этой постановке А. Анисимов предстал в роли интерпретатора-новатора, что во многом обусловлено и стало возможным благодаря богатому исполнительскому опыту, высокому профессионализму и музыкальному авторитету дирижёра. В свою очередь, Г. Галковская говорила о работе маэстро так: «Я никогда не встречала людей, настолько преданных своему делу. Александр Михайлович, казалось, и днём, и ночью ходил с партитурой, думал над

концепцией оперы, и каждый раз, когда у него возникала какая-то идея, он сразу звонил мне посоветоваться». Исходя из вышесказанного, можно с уверенностью утверждать, что представленная на сегодняшний день в афише Большого театра Беларуси опера «Князь Игорь» – результат успешного творческого тандема в совместной работе дирижёра и режиссёра-постановщика.

Последней постановкой А. Анисимова на сцене белорусского театра на сегодняшний день является балет на музыку Э. Грига к драме Генрика Ибсена «Пер Гюнт», оригинальная концепция партитуры которого была создана в сотворчестве с балетмейстером-постановщиком Сергеем Микелем. Сюжет драмы был обновлён и дополнен другими произведениями Э. Грига. Среди нововведений, привнесённых А. Анисимовым в партитуру балета, – использование четырёх «Норвежских танцев», «Симфонических танцев», а также сцен из неоконченной оперы «Olav Tryggvason». Балет открывается драматической сценой вступления из оперы «Olav Tryggvason» и снова появляется во втором акте балета в номере «Возвращение Пера». Второй акт изобилует яркими, красочными «Норвежскими танцами» (отсылка к норвежскому фольклору), которые предваряет сокращённое вступление из «Симфонического танца» № 1, начинающееся со среднего раздела *Ritmo lento*. В актуальном прочтении балета отсутствуют знаменитые номера из его сюиты, такие как «Утро» и «Танец Анитры», зато органично вплетены вокальные партии сопрано в таких номерах, как «Песня Сольвейг», «Колыбельная Сольвейг» и других, а также хор. Номер «Смерть Озе», являющийся центральной драматургической кульминацией балета, в прочтении постановщиков белорусского театра звучит в завершении первого акта. В результате такой детальной работы дирижёра над партитурой музыка балета обогатилась новыми номерами,

творческую идею которых на сцене воплотил и раскрыл балетмейстер-постановщик. В этом спектакле А. Анисимов как дирижёр-постановщик также выступил в роли интерпретатора-новатора, проявив умение сочетать в одном спектакле номера из разных сочинений. В настоящее время балет успешно идёт на сцене Большого театра Беларуси.

В своей творческой деятельности, будучи главным дирижёром, А. Анисимов уделял особое внимание и национальному репертуару, поставив на сцене белорусского театра оперы «Новая земля» (1982) Юрия Семеняко, «Дикая охота короля Стаха» (1989) Владимира Солтана, «Мастер и Маргарита» (1992) Евгения Глебова и его же балет «Курган» (1982). Это свидетельствует о творческом интересе дирижёра, направленном на популяризацию и продвижение в музыкально-театральном искусстве Беларуси произведений отечественных композиторов.

Репертуарная политика Большого театра Беларуси – яркий показатель его насыщенной творческой деятельности. Главный дирижёр является влиятельной персоналией в театре, и именно он оказывает существенное влияние на выбор постановочного материала, а также сам является инициатором определённых постановок. А. Анисимов – один из самых авторитетных и выдающихся дирижёров Беларуси. За годы службы в театре он поставил около тридцати спектаклей. В настоящее время, будучи главным приглашённым дирижёром белорусского театра, А. Анисимов продолжает свою постановочную деятельность, в результате чего в афише театра появились новые, оригинальные прочтения оперы «Князь Игорь» (2019) А. Бородина и балета «Пер Гюнт» Э. Грига (2020), созданные им в сотворчестве с режиссером-постановщиком Г. Галковской и балетмейстером-постановщиком С. Микелем. А. Анисимов предстал как интерпретатор-новатор,

благодаря его творческим решениям белорусский театр сегодня имеет в своём репертуаре уникальные спектакли, которые в такой интерпретации нигде больше не исполняются. А. Анисимов является дирижёром-постановщиком многих опер, исполненных им в концертном варианте. Благодаря сосредоточению дирижёра на музыкальной составляющей, а также его высокому профессионализму им осуществлялась детальная и подробная работа над спецификой и штриховыми условностями струнной смычковой группы. Это способствовало более качественному и выразительному звучанию оркестра. Вместе с тем, А. Анисимов особое внимание уделял и национальному репертуару, поставив на годы службы главным дирижером четыре спектакля белорусских композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов Александр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://philharmonic.by/ru/artists/anisimov-aleksandr-dirizhyor>. – Дата доступа: 14.03.2023.
2. Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991 – 2016 / Т. Г. Мдивани [и др.] ; редкол.: А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 358 с.
3. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси = The great encyclopedia of the Bolshoi Theatre of Belarus / редкол.: В. В. Андриевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелЭн, 2014. – 703 с.
4. Бородин, А.П. Князь Игорь. Опера. Клавир (авторская редакция) / А.П. Бородин. – М. : Классика-XXI, 2018. – 360 с.
5. Булычёва, А. В. Исторический факт и «коллективное бессознательное»: встреча в финале оперы «Князь Игорь» / А. В. Булычёва // Философские науки. – 2016. – № 10. – С. 82 – 90.
6. Новый сезон Большого театра Беларуси откроет премьера оперы «Князь Игорь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.belta.by/culture/view/novyj-sezon-bolshogo-teatra-belarusi-otkroet-premjera-opery-knjaz-igor-349949-2019/>. – Дата доступа: 03.04.2022.

7. Таблицы учёта премьерных постановок (документы не атрибутированы) // Архив Большого театра Беларуси.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена характеристике творческой деятельности главного дирижёра Большого театра Беларуси Александра Анисимова в 1980 – 1984 и 1989 – 2003 гг. Автор определяет его роль влияния на формирование репертуарной политики театра. На основе собранных материалов Архива Большого театра Беларуси рассматриваются уникальные творческие достижения маэстро последних лет, а также выявляются важнейшие черты индивидуального творческого стиля работы Александра Анисимова с театральным оркестром.

SUMMARY

The article is devoted to the characteristics of the creative activity of the chief conductor of the Bolshoi Theatre of Belarus Alexander Anisimov (1980 – 1984; 1989 – 2003). The author defines his role of influence on the formation of the repertoire policy of the theater. Based on the collected materials of the Bolshoi Theatre of Belarus Archive, the unique creative achievements of the maestro in recent years are considered, and the most important features of the individual creative style of Alexander Anisimov's work with the theater orchestra are revealed.

Лысы Я. І.

ЖАНРАВА-СТЫЛЯВАЯ ТРАНСФАРМАЦЫЯ Ё ЭКРАНІЗАЦЫЯХ ТВОРАЎ ВАСІЛЯ БЫКАВА

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 02.03.2023)

Як даказвае сусветны вопыт кінаэкранізацый, фільмы, знятыя па кнігах, – найлепшы шлях пазнаёміць сучасную аўдыторыю з літаратурнай класікай. Некаторыя экранізацыі дасягаюць такой якасці і ступені дасканаласці ў перадачы першапачатковай аўтарскай задумы, што паўстае пытанне: ці не пераўзышоў кінематаграфічны варыянт свайго літаратурнага папярэдніка. Аднак нярэдка сустракаецца і процілеглы вынік: каманда стваральнікаў фільма не разумее зыходнага тэксту альбо не знаходзіць адэкватных арыгіналу кінематаграфічных сродкаў, недарэчна блытае жанр ці разбурае экранную дзею неадпаведнымі стылявымі рашэннямі.

Экранізацыі класіка беларускай прозы Васіля Быкава займаюць бясспрэчнае першае месца сярод экранізацый айчынных аўтараў як па колькасці (усяго іх больш за два з паловай дзясяткі), так і па разнастайнасці атрыманых вынікаў. Сярод іх вылучаецца шэраг кінастужак, якія набылі прызнанне не толькі ў Беларусі і на постсавецкай прасторы, але і ва ўсім свеце. У дадзеным артыкуле прыводзіцца аналіз трох фільмаў з пазіцыі падыходу пастаноўшчыкаў да праблемы трансфармацыі жанравых уласцівасцей арыгінальных тэкстаў па сродках адпаведных кінематаграфічных стылявых рашэнняў, а таксама на іх матэрыяле выяўляюцца прынцыпы стварэння трох найбольш распаўсюджаных тыпаў экранізацыі.

Пытанне кінематаграфічнага жанру стаіць у мастацтвазнаўчай галіне навукі досыць востра, перш за ўсё, па прычыне немагчымасці скласці адзіную класіфікацыю. Шэраг даследчыкаў наогул адмаўляецца аддзяляць паняцце жанру ад паняцця стылю, іншыя разглядаюць іх выключна па аналогіі з іншымі відамі мастацтва: жывапісам, літаратурай, тэатрам. Калі ўсё ж спробы тыпалагізацыі здараюцца,

адным з найбольш папулярных падыходаў аказваецца аксіялагічна-тэматычны.

Майсей Каган, даследуючы марфалогію мастацтва, называе аксіялагічную плоскасць дыферэнцыяцыі жанраў адным з чатырох прынцыпаў жанраўтварэння [4, с. 416]. Пры аналізе ідэйна-каштоўнаснага складніка твораў бачна, што яны могуць быць умоўна аднесены да так званых «высокіх» (эпас, трагедыя), «нізкіх» (сатыра, камедыя высмейвання) жанраў або да прамежкавых варыянтаў (драма, меладрама, лірычная камедыя). Іншым ключавым жанраўтваральным прынцыпам з'яўляецца дыферэнцыяцыя ў тэматычнай плоскасці [4, с. 412]. Адносна кінамастацтва гэты прынцып утварае такія вузкія тэматычныя азначэнні, як «ваенны», «сямейны», «гістарычны», «псіхалагічны» і іншыя. У спалучэнні гэтых двух складаючых найчасцей і ўтвараецца тая ці іншая жанравая характарыстыка мастацкай кінастужкі: «ваенная драма», «гістарычная меладрама», «сямейная камедыя» і іншыя канструкты, у тым ліку шматскладовыя. Такі падыход да вызначэння жанру не спрыяе фарміраванню падрабязнай класіфікацыі і не ахоплівае ўсёй складанасці так званага «сёмага мастацтва», перш за ўсё, з прычыны яго сінтэтычнасці. Паколькі гаворка ў артыкуле вядзецца пра экранізацыі – перанос сюжэтаў і ідэй, адлюстраваных у літаратурнай форме, у форму кінематаграфічную – дадзены падыход найбольш блізка адпавядае пастаўленым задачам.

Адносна праблемы стылю ў кінематографе існуе не меншая колькасць даследаванняў, аднак у артыкуле не ставіцца задачы выяўлення прыналежнасці да тых ці іншых тыпаў ці стылявых напрамкаў. У большасці выпадкаў паняцце стылю ўжываецца выключна з пазіцыі мастацка-вобразных прыёмаў і сістэм, выкарыстаных аўтарамі дзеля пабудовы літаратурнай альбо экраннай дзеі, адпаведнай таму ці

іншаму жанру. Такі падыход найбольш адпавядае словам кіназнаўцы Ізольды Сэпман: «Калі жанравая ўстаноўка – спосаб апрацоўкі матэрыялу пад вызначаным вуглом гледжання, то стыль – спосаб рэалізацыі жанравай устаноўкі» [3, с. 32].

Яшчэ адным важным момантам для пісьменнага параўнальнага аналізу кінастужак з праяўнымі творамі з’яўляецца класіфікацыя экранізацый па ступені іх набліжанасці да зыходнага тэксту. Згодна з найбольш распаўсюджаным падзелам, экранізацыі бываюць трох відаў. Леанід Нехарошаў прапановуе для іх наступныя назвы: пераказ-ілюстрацыя, новае прачытанне і пералажэнне. Першы тып характарызуецца максімальнай набліжанасцю фільма да праяўнага тэксту, другі – максімальным аддаленнем, стварэннем новага кінавыказвання «па матывах» кнігі, трэці – найбольш дасканалым перакладам пісьменніцкай задумы на мову экрана, аўтарскім падыходам пастаноўшчыкаў, стварэннем паўнаватраснага адпаведніка прозе [6, с. 305].

У 1965 г. рэжысёр Барыс Сцяпанаў паставіў па аповесці В. Быкава «Альпійская балада» аднайменны фільм. Сюжэт прысвечаны гісторыі ўцёкаў беларуса Івана Цярэшкі і італьянкі Джуліі Навелі з фашысцкага канцэнтрацыйнага лагера. Героі, стаўшы нечаканымі спадарожнікамі, спрабуюць прайсці праз аўстрыйскія Альпы, хаваючыся ад ворагаў, але, нягледзячы на небяспеку становішча, паддаюцца непераадольнай моцы кахання.

Некаторыя даследчыкі пацвярджаюць справядлівасць назвы літаратурнага твора і суадносяць яго з жанравымі ўласцівасцямі класічнай англійскай і шатландскай балады XV ст. Алена Крыклівец акцэнтуюе ўвагу на тым, што такая балада вылучалася перавагай трагічных сюжэтаў, звязаных з няшчасным каханнем, і фіксавала толькі

найвышэйшыя моманты развіцця дзеяння, максімальна драматызавала апавяданне. Гэта нескладана аднесці і да твора В. Быкава: «Чытач становіцца сведкам кульмінацыі падзей – трох дзён уцёкаў, якія аб’ядналі Івана і Джулію не толькі агульнай мэтай, агульнай небяспекай, але і ўзаемным пачуццём» [5, с. 108].

Над сцэнарыем экранізацыі працаваў сам В. Быкаў, аднак канчатковым вынікам ён застаўся незадаволены. Пад уплывам многіх фактараў, у тым ліку і ціску цэнзуры, кінастужка ў вызначаных момантах не адпавядала чаканням прачаіка. Перш за ўсё, гэта датычыла ідэйнага аспекту: акрамя думкі аб непрымальнасці фашысцкай ідэалогіі, у аповесці мелі месца моманты крытыкі некаторых падзей у Савецкім Саюзе; аднак галоўнай лініяй кінастужкі стала любоўная. Разам з гэтым тэматычным абмежаваннем, яшчэ выразней стала вызначэнне жанравай прыналежнасці карціны: Наталля Сцяжко называе гэты фільм гераічнай меладрамай з прыгодніцкімі матывамі, змешчанай у экстрэмальныя абставіны і канкрэтны час, «хоць наяўнасць лірыка-любоўнай лініі, паўтор асобных матываў, напрыклад краявідаў альпійскай прыроды, пралог і эпілог надаюць кампазіцыі і баладныя рысы» [7].

Перапрацаваны і некаторыя элементы кампазіцыі твора: эпілог быў ператвораны ў кампазіцыйную рамку, рэтраспектыўныя фрагменты амаль цалкам прыбраныя, перадкульмінацыйная сварка галоўных герояў значна спрошчана. У выніку дзея была вызвалена амаль ад усяго пабочнага і неадпаведнага меладраматычнаму шаблону. Нават знешні стан галоўных герояў, якія павінны быць вельмі непрыглядныя пасля знаходжання ў канцэнтрацыйным лагеры, даведзены да максімальнай фотагенічнасці. Аднак стылістычна стужку цяжка абвінаваціць у саладжавасці ці парушэнні піетэту да пакут ахвяр фашызму: пастаноўшчыкі паказалі і цяжкасці, з якімі сутыкаюцца героі, і

агрубеласць характару Івана, якому належыць прайсці шлях «ачышчэння» перш чым ён здолее пранікнуцца шчырым пачуццём да Джуліі.

Акрамя таго, у стылістычным аспекце выразна прачытваюцца павевы «новай хвалі». Найперш гэта назіраецца ў працы аператара Анатоля Забалоцкага, а таксама ў пастаноўцы некаторых сцэн, калі апавядальніцкі падыход саступае месца паэтычнаму сузіранню прыроды і пагружэнню ў суперажыванне закаханым. Дзякуючы гэтаму экранізацыя набывае рысы індыўідуальнасці і кінематаграфічнай цэласнасці.

Кінастужка Б. Сцяпанавы з'яўляецца яркім прыкладам экранізацыі тыпу пераказу-ілюстрацыі: нягледзячы на шэраг непазбежных ператварэнняў і спрошчванняў, а таксама чыста кінематаграфічных стылявых рашэнняў, фільм вельмі дакладна трымаецца большай часткі падзей праявічнага твору, адаптуе да экрана зыходныя дыялогі і дасканала пераказвае адну з галоўных ідэй аповесці В. Быкава аб тым, як сіла кахання перамагае бязмежны страх смерці і змяняе чалавека, які ўжо даўно забыўся аб існаванні шчасця.

Сярод разгледжаных у дадзеным артыкуле экранізацый найбольш выразным адыходам ад жанравых і стылявых уласцівасцей арыгінала вылучаецца стужка 1986 г. рэжысёра Міхаіла Пташука «Знак бяды». Сюжэт фільма адаптуе да экрана маштабную аднайменную аповесць, прысвечаную гісторыі пажылой сямейнай пары Петрака і Сцепаніды, што жывуць на беларускім хутары з 20-х па 40-я гады ХХ ст. і сутыкаюцца з вялікімі бедамі ў розныя перыяды.

Жанрава аповесць «Знак бяды» ахарактарызаваць даволі складана. Твор убірае ў сябе і якасці «класічнай» быкаўскай псіхалагічнай драмы на мяжы з трагедыяй, і элементы вайны, а таксама вельмі значны

элемент гістарызму; пры гэтым ключавое стылявое рашэнне скіроўвае твор да абагульненага азначэння жанру прытчы. Гаворка ідзе пра сімвалізм як асноўны сродак перадачы абагульняючай сутнасці.

Як пазначана ў калектыўнай манаграфіі «Беларусы», рэжысёр М. Пташук не мог не ўлічваць значэння фільма «Ідзі і глядзі» (рэж. Э. Клімаў, 1985 г.) для развіцця ваеннай тэмы ў кіно, таму ён вырашыў абраць іншы жанр: не трагедыю-рэквіем, не прытчу, а «стыль сціплай праўды». Паводле слоў пастаноўшчыка, гэта азначала «пэўную аскетычнасць у выбары сродкаў, гранічную дакладнасць» [1, с. 229].

З гэтага выбару вынікалі ўсе перавагі і недахопы кінастужкі. На прээдні план выйшла «эстэтыка неэстэтычнага», якая на працягу сюжэта агортвае герояў, тым часам як усё шматслоўнае багацце іх унутранага жыцця звялося да маўклівага назірання персанажамі за непераадольнымі варожымі сіламі і да непатлумачаных спроб дзейнічаць. Як вынік, псіхалагічны аспект у экранізацыі заўважна спрошчаны.

У назве аповесці прысутнічае, на нашу думку, галоўны жанрава-стылявы арыенцір твора – знакі. Тэкст В. Быкава напоўнены вялікай колькасцю сімвалічных элементаў: мост, гасцінец, хутар, крыж, скрыпка і іншыя. Сама структура аповесці будуецца вакол сімвалічнага шэрага самагубстваў розных дзеючых асоб па віне той ці іншай несправядлівай эпохі, апошнім з якіх і становіцца фінальны ўчынак Сцепаніды – спальванне хутара разам з сабой. У фільме ж сімвалічныя элементы ўжываюцца толькі як частка рэалістычнага антуражу без надзялення іх значэннямі і амаль без спробы знайсці кампазіцыйныя рэфрэны. Тое ж адбываецца і з сутнасным шэрагам самагубстваў: спрасціўшы кінаапавяданне да выключнага першынства «сучаснай» гісторыі, пастаноўшчыкі звялі ролю рэтраспектыўных ліній да мінімуму, а разам з тым – і ролю сімвала.

М. Пташук першапачаткова ставіў на мэце паказаць «жахі вайны» і выканаў гэта на высокім прафесійным узроўні: сялянскі быт паказаны вельмі падрабязна, вобразы ворагаў атрымаліся каларытнымі і рэалістычнымі, бяда, з якой сутыкнуліся героі, адчуваецца непераадольнай, а таму сама па сабе чытаецца як нявыведзены знак, кляймо. Тым не менш, зьвязанне жанру гістарычнай псіхалагічнай прытчы да ваеннай драмы па сродках адыходу ад стылявых прыёмаў сімвалічнага мастацтва да прыёмаў прыземленага натуралізму выглядае не зусім апраўдана. Па сваім тыпе прыналежнасць экранізацыі вар’іруецца ад падрабязнай ілюстрацыі, калі весці гаворку пра дэталёвую перадачу знешніх дзеянняў і апісанняў, да новага прачытання, калі пастаноўшчыкі ігнаруюць арыгінальную задуму і сутнасць твора В. Быкава. Тым не менш, экранізацыя атрымала нацыянальнае і міжнароднае прызнанне і многімі лічыцца хрэстаматычным фільмам пра вайну, што гаворыць аб значнасці гэтага новага прачытання.

Найбольш яскравым прыкладам экранізацыі, публічнае і крытычнае прызнанне якой дасягае ўзроўню прызнання аповесці В. Быкава, з’яўляецца фільм 1976 г. «Узыходжанне». Кінастужка была пастаўлена рэжысёрам Ларысай Шапіцька па аповесці «Ліквідацыя» (савецкая цэнзарская сістэма прымусіла перайменаваць яе ў аповесць «Сотнікаў»), сюжэт якой апавядае пра двух партызан, што трапляюць у палон да паліцаяў, у выніку чаго сутыкаюцца з катаваннямі. Адзін з іх, па мянушцы Рыбак, пачынае супрацоўнічаць з акупацыйнымі ўладамі, тым часам як другі – Сотнікаў – застаецца непахісным у ідэйным супрацьстаянні ворагу.

У адрозненне ад вышэйзгаданых твораў, прысвечаных перш за ўсё псіхалогіі «маленькіх» людзей ва ўмовах вайны, сюжэт гэтага фільма, як

часткова і сюжэт аповесці, выходзіць на новы ідэйны і матыўны ўзровень, тут прысутнічае зварот да біблейскіх і евангельскіх вобразаў. Творы адносяцца да найбольш частых у творчасці В. Быкава жанравых азначэнняў: ваенныя псіхалагічныя драмы, у якіх сутыкаюцца маральны гераізм з безданню чалавечага грэхападзення з-за страху смерці. Аднак гэтае жанравае азначэнне адчуваецца абмежаваным, калі прыняць пад увагу архетыпічнасць вобразаў двух галоўных герояў, а таксама адносіны паміж імі.

Сам пісьменнік не спяшаўся трактаваць уласны твор як сучасную перапрацоўку Святога Пісання, аднак калі і вызначаў зыходныя хрысціянскія матывы, то большы акцэнт рабіў на біблейскай гісторыі пра братазабойства Каінам Авеля. У першапачатковай версіі аповесці мелася некалькі канкрэтных згадак Бібліі і Бога, што пазней прыбрала савецкая цэнзура.

Нягледзячы на «ачыстку» аповесці ад усяго «лішняга», пастаноўшчык і сусцэннарыст экранізацыі Л. Шапіцька ў зыходным матэрыяле таксама ўбачыла выдатную магчымасць для размовы з глядачом на мове хрысціянскіх каштоўнасцей. Па задуме рэжысёра, сюжэт варта было трактаваць у парадыгме евангельскай гісторыі пра здраду Іуды Хрысту.

Выканаўца галоўнай ролі Б. Плотнікаў увасобіў на экране вельмі адухоўлены вобраз Сотнікава: чым больш персанаж набліжаецца да смерці, тым выразней на яго твары бачыцца задуманая аўтарам іканапіснасць. Дапамагае ў гэтым таксама абраная стылістыка здымак: пасярод фільма чорна-белага фармату, які ў святломасці савецкага глядача быў цесна звязаны з тэмай вайны, раптоўна пачынаюць узнікаць ніжнія ракурсы пры выяўленні партрэта героя; на яго твары «нелагічна» канцэнтруецца асвятленне пасярод «лагічнай»

цёмры вязніцы. У стужцы назіраецца сапраўдны калейдаскоп сімвалічных візуальных і музычна-шумавых вобразаў і нават цэлыя эпізоды, што з'яўляюцца іншасказаннямі евангельскай гісторыі.

Дадзеная экранізацыя па сваім тыпе найбольш адпавядае пералажэнню. Амаль не адыходзячы ад тэксту аповесці, Л. Шапіцька са здымачнай групай дадалі шэраг момантаў новага прачытання, якія пры гэтым не супярэчаць, а, наадварот, дапаўняюць пісьменніцкую задуму арыгінала. Стылістычныя ж рашэнні ўвасабляюць узор свядомай пастаноўкі, са зваротам не толькі да багацця кінамовы, але і да іншых, перш за ўсё, выяўленчых відаў мастацтва. В. Быкаў лічыў фільм «Узыходжанне» найлепшай экранізацыяй сваёй творчасці [2, с. 290].

У заключэнне выкажам думку, што любы тып экранізацыі мае прыблізна роўныя шанцы на поспех. Пры выбары шляху пераказу-ілюстрацыі сцэнарыстам і пастаноўшчыкам неабходна захаваць адну самую асноўную ідэю аўтара, тым часам як іншыя сюжэтныя і сэнсавыя плыні могуць быць скарачаны альбо наогул прыбраны з мэтай ачышчэння жанру. Пры гэтым стылявое рашэнне не павінна супярэчыць зыходнаму стылю.

У выпадку працы над экранізацыяй па тыпе новага прачытання кінематаграфісты могуць змяняць літаральна ўсё – працаваць у абсалютна іншым стылявым ключы і карэнным чынам трансфармаваць жанр, у тым ліку і аксіялагічны канцэпт твора. Аднак варта памятаць, што пры адыходзе ад арыгінала новы твор у кожным з відазмененых аспектаў павінен прапанаваць гледачу ўзамен нешта паўназначнае, здольнае да «канкурэнцыі» з першакрыніцай.

Пры працы над экранізацыяй па тыпе пералажэння дапускаецца адаптацыя жанравых і стылявых характарыстык арыгінала да найбольш выразных кінематаграфічных адпаведнікаў; пры гэтым усё адпавядае

зыходнаму аўтарскаму пасылу, а перад пастаноўшчыкамі стаіць задача перадаць глядачу інтэлектуальны і эмацыянальны настрой арыгінала.

Сярод экранізацый, знятых па творчасці класіка беларускай літаратуры В. Быкава, можна адшукаць узорныя кінастужкі, створаныя ва ўсіх трох разнавіднасцях. Таму сучасным і будучым сцэнарыстам і пастаноўшчыкам важна аналізаваць і разумець прычыны поспеху дадзеных экранізацый.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларусь / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – Т. 12. Экраннае мастацтва / А. В. Красінскі [і інш.]; рэдкал.: А. В. Красінскі [і інш.]. – 682 с.
2. Быкаў, В. Поўны збор твораў : у 14 т. / В. Быкаў. – Мінск : Саюз беларускіх пісьменнікаў ; М. : Время, 2008. – Т. 8. Мемуарная проза. – 574 с.
3. Вопросы истории и теории кино. Актуальные проблемы теории киножанров : сб. науч. трудов / отв. ред. и сост. Р. Копылова. – Л. : М-во культ. РСФСР, ЛГИТМИК, 1982. – Вып. V. – 144 с.
4. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
5. Крикливец, Е. В. «Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Альпійская балада» В. Быкова: специфика художественной системы / Е. В. Крикливец // Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины. Серия «Гуманитарные науки». – 2015. – № 1. – С. 107 – 113.
6. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. – М. : ВГИК, 2009. – 344 с.
7. Сцяжко, Н. Р. «Альпійская балада» / Н. Р. Сцяжко // Роднае слова. – 2020. – № 5. – С. 90 – 91.

РЕЗЮМЕ

Василь Быков – самый экранизируемый белорусский писатель. Среди более

чем двух десятков фильмов по его произведениям выделяется ряд картин, получивших признание как у критиков, так и у зрительской аудитории. Важным моментом для дальнейшего развития «книжного» направления в отечественном кинематографе является изучение принципов, по которым создавались эти фильмы. В данной статье приводится сравнительный искусствоведческий анализ фильмов «Альпийская баллада», «Знак беды» и «Восхождение» с их литературными первоисточниками и на их примере выявляются три подхода к созданию экранизаций.

SUMMARY

Vasil Bykaŭ is the most screened Belarusian writer. Among more than two dozen films based on his works, a number of films stand out, which received recognition both among critics and among the viewing audience. An important point for the further development of the «bookish» direction in domestic cinema is the study of the principles by which these films were created. This article provides a comparative art-scientific analysis of the films «Alpine Ballad», «Sign of Misfortune» and «The Ascent» with their prose originals, as well as three approaches to creating screen adaptations are revealed on their example.

НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ БЕЛОРУССКИХ РЕЖИССЁРОВ В ВИЛЬНО

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.12.2022)*

С образованием объединенной литовско-белорусской советской республики появилась надежда на создание профессионального белорусского театра в её столице – Вильно. Белорусский язык в 1919 г. официально был признан одним из пяти государственных языков республики, и представительства разных национальных анклавов старались усилить свою значимость в поликультурной жизни центра. У Ф. Олехновича, безусловного творческого лидера любительской белорусской сцены Вильно 1916 – 1918 гг., появлялся шанс воспользоваться благоприятными обстоятельствами и по примеру уже существующего в Минске «Советского театра» создать из местных актёров-любителей профессиональный коллектив. Являясь штатным сотрудником «Советского театра», он нашёл удобный повод и приехал в родной Вильно как артист-гастролёр, выступив 13 марта 1919 г. в спектакле по своей пьесе «Страхи жизни», поставленной художественным руководителем драматической дружины Баровским. Тогда же, заручившись поддержкой труппы, режиссёр подготовил рабочий проект по организации белорусского театра в Вильно и подал его для утверждения в театральную секцию Отдела народного образования Совета рабочих депутатов. Для последующих ходатайств и взаимодействия с органами власти труппа утвердила инициативную группу ответственных лиц, состоящую из прошлого и нынешнего творческих руководителей Ф. Олехновича и Баровского, общественного

деятеля, редактора газеты «Гражданин» Т. Гриба. Газете предстояло обеспечить широкую общественную поддержку задуманного проекта, и она предварительно бегло ознакомила виленских белорусов с малоизвестными им условиями работы труппы минского ««Советского театра»», получившей государственные субсидии, освобождённой от арендной платы за помещение и наладившей регулярный прокат спектаклей по пьесам национальных драматургов, где освещались в революционном духе наболевшие вопросы <...> общественной жизни» [1]. Задачу показать ценность и нужность белорусской национальной сцены для революционного обновления общества взял на себя Ф. Олехнович [2], заявлявший, что в условиях социально-политической трансформации, когда власть перешла к пролетариату, от театра ждут активного участия в распространении новых социальных идей. Не имеющий обширных сценических традиций, небогатый по имеющемуся репертуару и исполнительскому мастерству молодой белорусский театр мог бы послужить для становления советского строя, поскольку «по своей сущности он является театром демократическим и пролетарским». Оказав ему поддержку, советская власть может содействовать органичному прорастанию здоровых тенденций в культуре. По работе в «Советском театре» автор хорошо знал актуальные запросы большевиков и использовал созданную самими большевиками идеологическую конъюнктуру, приводя аргументы, которые обладали силой воздействия на власть, принимавшую решения. Набор схожих тезисов о «некультурном», «мужицком», «униженном и осмеянном» белорусском языке – родном для глубинных народных масс и пишущих на нём национальных писателей – выходцев из народа, которые «верно служат делу пролетарской революции», многократно повторялся многочисленными авторами периодических изданий начала 1920-х

годов, огульно объявлявшими всю белорусскую литературу предшественницей литературы пролетарской, не подверженной буржуазным влияниям и социально заряженной. Прямолинейность и механистичность такой логики слишком очевидна, но она закреплялась в сознании людей как норма, формирующая общественный имидж национальной культуры. Пролетарская демагогия использовалась автором как средство для достижения вполне конкретной цели: получения виленскими театральными любителями финансовой поддержки и утверждения в статусе республиканского художественного предприятия с культурно-просветительской миссией – продвигать белорусскую культуру в массы. Кампания в поддержку национального театра белорусов с прологом в виде общественной статьи Ф. Олехновича, не успев набрать ход, свернулась. К концу марта газета «Гражданин» перестала выходить, а руководящие учреждения ЛитБела, спасаясь от наступления польских войск, спешно эвакуировались из столицы, и стремительно менявшиеся обстоятельства сделали белорусский театральный проект абсолютно нереализуемым. При польской оккупации Ф. Олехнович продолжал поддерживать контакты с драматической дружиной, но к руководству общим театральным процессом охладел. Изредка играл главные роли в старых спектаклях любителей. К августу 1919 г. он подготовил спектакли по пьесам, шедшим в «Советском театре» («Птица счастья» и «Дядька Якуб»), познакомив белорусов Вильно с произведениями, написанными им в Минске. На заработок в любительском театре рассчитывать не приходилось, и Ф. Олехнович полностью погрузился в литературную работу, возглавив редакцию созданного самим же литературно-художественного журнала «Белорусская жизнь», где публиковал прозу, статьи о театре, некоторые неизданные пьесы.

Незадолго до прихода польских войск, в апреле 1919 г., появляется в Вильно и главный режиссёр начавшего распадаться «Советского театра» Ф. Жданович. Тут недавние коллеги по сцене намеренно дистанцировались друг от друга, от любой совместной работы в театре уклонялись и существовали порознь. Судьбы их временно разошлись, а складывавшиеся обстоятельства даже вынудили поменяться ролями, поставив зачинателя белорусского театра Минска Ф. Ждановича в более ущемлённое положение, чем коллегу, возвратившегося в привычную для себя среду. Сложившихся, устойчивых связей с виленской белорусской самодеятельностью у Ф. Ждановича не было. Товарищество драмы и комедии в Вильно никогда не выступало, его спектаклей публика не видела, и Ф. Жданович был вынужден начинать с чистого листа. Надо было завоёвывать город, проявлять организационные и творческие умения, обосновывать претензии на художественное лидерство в обстоятельствах, когда он фактически оказался на положении режиссёра без труппы, а вливаться в чужой, сложившийся без него народный театр не хотел.

Почти полгода автономного сосуществования в одном городе – небольшой, но самостоятельный временной промежуток в жизни ведущих деятелей белорусской сцены, вынужденных адаптироваться к совершенно новым реалиям польской оккупации. Хотя бывшие партнеры по сцене делали вид, что не замечают друг друга, демонстративно выбирали собственные пути и виды деятельности, каждый из них оценивал стратегии конкурента. В первом же номере журнала «Белорусская жизнь» Ф. Олехнович напечатал краткое сообщение о намерении Ф. Ждановича, «собрав <...> старые любительские силы и набрав ещё новых людей» [3], организовать в Вильно новую белорусскую труппу. «Старыми силами» в заметке

назывались минчане, преданно последовавшие за своим руководителем – члены семьи, Р. Жаковский, Н. Мицкевич, но полный перечень всех ни по материалам печати, ни по архивным источникам не установить. Для своего дебюта Ф. Жданович наметил драму Я. Купалы «Разорённое гнездо», поставленную им в 1918 г. в Товариществе белорусской драмы и комедии, но ни разу не шедшую в Вильно. Временная исполнительская группа, собранная для спектакля, насчитывала не менее 12 артистов – столько действующих лиц в пьесе. Показ спектакля был приурочен к белорусскому съезду Гродненщины и Виленщины, проходившему 9-10 июня 1919 г.

Польская администрация намеревалась восстанавливать частную собственность на землю, отнятую советской властью у помещиков и переданную в пользование крестьянства. Предстоящая болезненная реализация «аграрного вопроса» затрагивала интересы разных слоёв населения и выносилась на актуальную повестку дня. Купаловская пьеса о том, как польский помещик прогоняет крестьян со своей земли, становилась злободневно-острой, и Ф. Жданович рассчитывал на интерес делегатов к резонансной теме. Написанный в середине 1950-х годов исторический очерк Я. Дыло [4] – единственный «документальный источник» о спектакле для делегатов, но его автор не был участником-очевидцем описываемых событий и представил восстановленный спектакль как общественно-политическую творческую акцию, подготовившую участников съезда к правильному голосованию. Репутация «большевистского театра», якобы созданная товариществу белорусских артистов в польскоязычной прессе, но не подкреплённая цитатами из неё, лишь авторское предположение исследователя, который должен был установить причины последующего творческого простоя

труппы, объяснив их опальным положением коллектива при новой власти как платы за проявленный патриотизм и гражданское мужество.

В начальную пору польского вторжения главнокомандующим войск Ю. Пилсудским среди населения поддерживались надежды на создание под верховенством Польши самостоятельных государств Белоруссии, Украины, Литвы, объединённых на федеративной основе и противостоящих угрозам, исходящим от советской России. Эти надежды оказались нереалистичными (аннексированные территории были лишь присоединены к Польше), но на ранних стадиях польской оккупации в координатах «федералистской концепции» Ю. Пилсудского была организована работа местной администрации. Учреждались национальные организации, был созван крестьянский съезд, участники которого поддержали национальных лидеров, отстаивавших автономное положение Белорусской республики. Избранная съездом Центральная белорусская рада Виленщины и Гродненщины [5; 6] приступила к формированию своей администрации: был создан отдел образования, а при нём – театральная секция, заведующим которой 11 августа 1919 г. утверждён Ф. Жданович. За секцией закреплялись функции по развитию белорусской художественной самодеятельности: созданию театральных кружков и студий, показывающих белорусскоязычные постановки под художественным руководством инструкторов, командированных для этого в разные места. Служебное положение позволило Ф. Ждановичу предпринять усилия по собиранию Товарищества белорусской драмы и комедии. Как только 8 августа 1919 г. Минск был занят польскими войсками, его основатель оперативно стал ходатайствовать о переезде в Вильно оставшихся там артистов. Создание нового белорусского театра в Вильно режиссёр мыслил как воссоединение минской труппы, располагавшей уже готовым репертуаром. В пояснительной записке он

писал: «В Вильно артистических сил, знающих хорошо белорусский язык, нет, а делать балаган и пародию на театр, за что придётся нести ответственность, я не могу и, на мой взгляд, есть только единственный выход. В Вильно сейчас находится большая часть артистов Первого товарищества белорусской драмы и комедии, которое на страницах истории возрождающейся Беларуси уже имеет историческое прошлое. А это, между прочим, мои ученики, которых можно <...> назвать вытравленными артистами белорусской сцены <...> Часть (артистов. – *В. М.*) нужно выписать из Минска, создав, таким образом, хороший разъездной театр, который, начав работу в Вильно в качестве гастролёра и отыграв несколько спектаклей, объедет все уезды и местечки Виленщины и Гродненщины <...> (Содержать. – *В. М.*) же солидный правдивый (национальный. – *В. М.*) театр в Вильно не будет возможности, поскольку материально (он. – *В. М.*) не выдержит» [7, л. 23].

И прагматично-реалистичная оценка художественной жизни города, в которой белорусская сцена занимала место аутсайдера, и неустойчивое, не оформившееся состояние группы минских артистов, давно не игравших, подводили Ф. Ждановича к мысли, что в сложившихся условиях для сохранения и реализации имеющихся в его распоряжении сил целесообразнее перейти на положение передвижного театра. Сходные соображения высказывал в это же время на страницах печати и Ф. Олехнович [8], полагавший, что на данном этапе исторического развития организационно-творческая модель передвижного театра по разным причинам органична и продуктивна для развития белорусской национальной сцены, борющейся за своё выживание. Постоянная жизнь на колёсах режиссёров не привлекала, и каждый из них затем предпринимал меры по укреплению позиций и

повышению рейтинга стационарного белорусскоязычного театра в крупных городских центрах. Передвижной театр Ф. Ждановича остался рабочим нереализованным предложением, и как только появилась возможность вернуться в Минск, режиссёр сразу же ею воспользовался.

За время его отсутствия (с апреля по октябрь 1919 г.) в Минске под маркой «Первого товарищества белорусской драмы и комедии» 27 августа состоялась премьера «Ганки» В. Голубка (изменённое название получила доработанная драматургом пьеса «Ни та, ни другая», шедшая в «Советском театре»), и белорусскоязычная газета «Звон» проанонсировала постановку ещё одного подновлённого спектакля-комедии «Писаревы именины» В. Голубка. Фамилии режиссёров печать не называла, но, скорее всего, эти функции взял на себя автор. Других упоминаний о прокате спектаклей Товарищества в региональной печати не было. И в Вильно, и в Минске предпринимались лишь разовые акции демонстрации некоторых постановок, осуществлённых Ф. Ждановичем в сезон 1917 – 1918 гг., а самостоятельного творческого объединения «Товарищество белорусской драмы и комедии» не существовало. Оно прекратило свою деятельность в конце 1918 г., когда стало частью «Советского театра», обладавшего особым юридическим и финансовым статусом, организационной структурой, штатом сотрудников и общественными функциями. С фактической ликвидацией «Советского театра» в период виленского простоя у Ф. Ждановича возникла мысль возродить былое культурно-просветительское объединение национальных любителей сцены. В 1917 – 1-й половине 1918 г. его народный театр единственный представлял в Минске белорусское театральное искусство и все шедшие затем спектакли в режиссуре Ф. Ждановича были подготовлены в то время. Последующие эпизодические попытки товарищества работать под изменённым

названием, в составе других учреждений, в вынужденном союзе с конкурирующей труппой Ф. Олехновича суммарно по временной длительности не перекрывали срок, который Товарищество белорусской драмы и комедии просуществовало автономно. Режиссёр хотел удержать за собой престижную роль родоначальника и лидера белорусской сцены, он охранял свою территорию, сопротивляясь любым попыткам других лиц присвоить начатое им дело и переманить «его артистов» в иные самодеятельные коллективы, которые могли прийти на смену товариществу и заменить его. Заново собирая товарищество, Ф. Жданович укреплял личный художественный авторитет.

В частной переписке один из национальных деятелей сетовал на оскудение белорусской театральной жизни Минска, возлагая вину за спад активности и ухудшение качества постановок на сбежавших режиссёров: «Про театр и сказать нечего. Остались одни только любители, молодёжь одна и та за полтора месяца всего разок выступила с “Павлинкой”. Режиссёры переделались, видишь ли, в генералов и склеивают в Вильне войско» [9]. Неодобрительный намёк прозвучал в адрес Ф. Ждановича, для которого основным местом службы, гарантировавшим ежемесячное жалование, стала Военная комиссия [10].

В Военной комиссии Ф. Жданович занимал офицерскую должность секретаря «персонального отдела», проверявшего документы кадрового состава. Национальная печать подчёркивала, что на армейское руководство возлагалась задача просеивать «через узкое сито каждого желающего вступить в белорусское войско <...> (чтобы в него. – В. М.) не попали чужие, враждебно настроенные к белорусскости элементы» [10]. Впоследствии факт службы в Военной комиссии неоднократно осложнял жизнь режиссёру, незаконно осужденному в 1930-е годы, но в заключении по его политической реабилитации,

предпринятой в 1956., использовалась формулировка: «...обстоятельства членства <...> в военной комиссии <...> при проверке <...> подтверждения не нашли» [12]. Не был препятствием «неудобный факт биографии» и при назначении Ф. Ждановича на номенклатурную должность художественного руководителя Белорусского государственного театра, учреждённого в 1920 г. в Минске после восстановления советской власти.

Виленская деятельность вне театра, пусть в самых контурных очертаниях, свидетельствует о гражданских, общественно-политических ориентирах, которых придерживались белорусские режиссёры. При характеристике только сценической образности и игрового репертуара они трудноуловимы и ускользают, поскольку не декларировались в постановочных формах. Оба режиссёра ощущали свою причастность к общему делу создания предгосударственных национальных институций. Ф. Олехнович формировал редакционную политику журнала «Белорусская жизнь», базируясь на совершенно иных позициях, чем выходившая под аналогичным названием в 1909 г. русскоязычная газета Вильно. По свидетельству Е. Канчера, газета поддерживала доминирующее в Северо-Западном крае империи положение русского языка и культуры, скреплявших все слои населения, а белорусскую культуру считала «искусственной, не имеющей под собой реальной почвы ни в истории, ни в литературе, ни в жизни» [13]. Общественно-политический и литературно-художественный журнал Ф. Олехновича принципиально фокусировался на отражении региональной жизни белорусов, освещая их текущее настоящее, перспективы будущего и историческое прошлое. М. Горецкий характеризовал его как издание «с туманной, но довольно определённой ориентацией на союз Белоруссии с Польшей» [8, с. 516].

К совместной работе на одной сцене белорусские режиссёры возвращаются осенью 1919 г., когда польская оккупационная администрация начала переводить созданные при ней учреждения из Вильно в Минск. Увеличение белорусских представительств стимулировало обновление общественно-политической и культурной жизни полиэтнического Минска, создавая условия для новых творческих инициатив и реорганизации белорусской сцены. К 1920 г. Минск, географически расположенный вблизи зон, подконтрольных советской России, стал рассматриваться оккупационной польской администрацией как опорный стратегический центр, важный для регулирования административной, хозяйственной и культурной жизни в восточном регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kronika. Bielaruski teatr // Hramadzianin. – 1919. – 11 sakawika. – S. 4.
2. Alechnowicz, F. Teatr / F. Alechnowich // Hramadzianin. – 1919. – 21 sakawika. – S. 2.
3. Teatr // Bielaruskaje zycio. – 1919. – 5 cerwienia. – S. 7.
4. Дыла, Я. Мінская труппа «Першага таварыства беларускай драмы і камедыі» / Я. Дыла // Творы / Я. Дыла ; уклад., падрыхт. тэкстаў, камент. А. І. Мальдзіса. – Мінск, 1981. – С. 328 – 329.
5. Ліс А. С. Беларускі з'езд Віленшчыны і Гродзеншчыны / А. С. Ліс // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / М. В. Біч [і інш.]. – Мінск, 1993. – Т. 1. – С. 433.
6. Ляхоўскі, У. Цэнтральная беларуская рада Віленшчыны і Гродзеншчыны / У. Ляхоўскі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / М. В. Біч [і інш.]. – Мінск, 2003. – Т. 6, кн. 2. – С. 118.
7. Заява загадчыка тэатральнай сэкцыі пры адзеле асьветы Цэнтральнае Рады Віленшчыны і Гродзеншчыны Ф. Ждановіча Прэзідыуму Цэнтральнай Рады. 29.09.1919. Машынапіс // Нацыянальны архив Рэспублікі Беларусь, – Ф. 879. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 23.

8. Аляхновіч, Ф. Выбраныя творы / Ф. Аляхновіч ; уклад., прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2005. – 541 с.
9. Ліст Краўцова Макара (Менск) / Антону Луцкевічу, (Варшава)? за 20.09.1919 // Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі / уклад., падрыхт. тэксту, уст. арт., камент., перакл., паказ. С. Шупа. – Вільня – Нью-Ёрк – Мінск – Прага, 1998. – Т. 1, кн. 1. – С. 436, № 1346.
10. Рудовіч, С. С. Беларуская вайсковая камісія / С. С. Рудовіч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / М. В. Біч [і інш.]. – Мінск, 1993. – Т. 1. – С. 369 – 370.
11. Ад Прэс-Бюро Бел. Вайск. Камісіі // Беларусь. – 1920. – 22 чэрвеня – С. 4.
12. Міхнюк, У. Фларыян Ждановіч: матэрыялы да біяграфіі / У. Міхнюк // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 6. – С. 37 – 43.
13. Канчер, Е. С. Белорусский вопрос / Е. С. Канчер. – Петроград : Изд. Белорусского отдела Комиссариата по делам национальностей СКСО, 1919. – 132 с.

РЕЗЮМЕ

Нереализованные театральные проекты Ф. Олехновича и Ф. Ждановича 1919 г. в Вильно рассматриваются автором в контексте исторических событий начала советско-польской войны и ликвидации Литовско-Белорусской социалистической республики.

SUMMARY

Unrealized theatrical projects of F. Olekhnovich and F. Zhdanovich in 1919 in Vilna are considered by the author in the context of the historical events of the beginning of the Soviet-Polish war and the liquidation of the Lithuanian-Belarusian Socialist Republic.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ГЕРОЯ
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФУНКЦИИ КАК БАЗИС
РАБОТЫ АКТЁРА НАД РОЛЬЮ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 06.03.2023)*

Работа актёра над ролью в драматическом спектакле – одно из важнейших слагаемых реализации персонажа в рамках более сложной задачи – постановки спектакля. Согласно П. Пави, основными компонентами театрального представления являются «визуальное» – позволяющие создать визуальный образ художественные средства, и «текстуальное» – заложенная в драматическом первоисточнике образная система [4, с. 34 – 35]. И если визуальное, по П. Пави в большей степени является прерогативой режиссёра и художника, то текстуальное, как совокупность предлагаемых обстоятельств, закладывает обширное пространство для актёрской интерпретации. Так как текстуальное, по П. Пави, включает множество подуровней, целостный текстуальный образ складывается из их диалогического взаимодействия, обеспечивающего превращение частных подуровней в единый общий смысл. Иными словами, целостный текстуальный образ – интертекстуален. Отсюда интертекстуальное героя есть фундамент, от которого следует полагать работу актёра над воплощением своего персонажа.

В процессе рассмотрения интертекстуального как базиса актёрской интерпретации возникает цель определить функции роли в

общем повествовании и соотнесении авторских замыслов драматурга, режиссёра и работой актёра над вверенной ему ролью.

Если констатировать очевидное, родство мифологических традиций, беллетристики, драматургии, театра и кино в том, что все они рассказывают истории. Разнятся способы носителя: устное и печатное слово, актёрская игра на сцене и в кадре, однако суть всех одинаковая – повествование. Есть литература, суть которой в передаче эмоций, но не историй, есть формы театра и кино, не подразумевающие сюжета как такового, а следовательно не имеющие повествования. Однако абсолютное большинство произведений художественной прозы, игрового кино и драматического театра (в котором актёр должен демонстрировать не перформативные абстракции, а целостный образ в предлагаемых обстоятельствах пьесы) именно рассказывает истории. Уместно вспомнить слова Аристотеля: «...фабула есть душа драмы» [2, с. 17]. Б. Брехт, вторя Аристотелю, замечал, что «фабула является в конечном счете самым главным, она – сердцевина, стержень всякого спектакля» [3, с. 194]. С этой точки зрения, все отдельные структурные элементы сюжета будут подчинены логике фабулы, являясь её функциями, направленными на осуществление повествования. Утилитаризм этой точки зрения может казаться излишним, но каждый герой литературы, театра или кино – это именно функция, так как первостепенной является история, рассказываемая аудитории через образы лиц, места, времени и характера взаимоотношений. История Ромео и Джульетты – это именно история в развитии, но не портреты представителей семей Капулетти и Монтекки. «Старик и море» Э. Хемингуэя – история, которая пусть и строится вокруг сильной личности, схлестнувшейся с силами природы, но никак не портрет бедного кубинского рыбака. Даже маргинальная «новая драма»

рассказывает истории ничтожных персонажей, а не устраивает галерею портретов морально разложившихся личностей. Поэтому правомочно утверждать, что центральная задача любой постановки драматического театра – рассказ истории через имеющийся набор текстуальных и визуальных средств.

Поскольку герой всегда не более чем выдумка создателя, а воплощает героя на сцене актёр, последний предстаёт как одна из форм «визуального» (по П. Пави). В этом свете, если герой произведения – это повествовательная функция, то есть функция текстуального, то актёр будет средством её воплощения, воссоздания текстуального. Иными словами, актёр станет инструментом режиссера. Один и тот же актёр в постановках разных режиссёров играет по-разному, даже если он играет на сцене одного и того же театра в течение одного сезона. Если сравнить театр с игрой на музыкальном инструменте, то режиссёр будет «музыкантом», а актер – «музыкальным инструментом». Суть данной метафоры в том, что музыка сама по себе не зависит от того, на каком инструменте играет музыкант, но от того, какой музыкант играет на музыкальном инструменте и как он это делает. Как и музыкальные инструменты в большей или меньшей степени подходят для исполнения некоего жанра и стиля музыки, так и разные актёры в большей или меньшей степени подходят для реализации конкретных ролей: актёр будет органичен в одной пьесе, спорен в другой и совсем не подходит к третьей. Однако вопрос авторского прочтения режиссёром пьесы может выдвинуть наименее подходящего на первый взгляд актёра, точно так же как и использование музыкального инструмента в нетипичной для него среде (например, арфы в тяжёлом роке) создаёт предпосылки для неординарных музыкальных интерпретаций. Можно развить метафору, сравнив одарённых актёров с хорошими музыкальными инструментами, на которых играть легко, а

плохих актёров – с инструментами, на которых неудобно играть, которые фальшиво интонируют ноты, и тому подобное. И если в вопросах отсутствия таланта актёра сделать ничего невозможно, то подготовиться к роли, внимательно соотнеся свою роль с ролями коллег по сцене, указаниями режиссёра и замыслом драматурга, – это как настроить пианино: если оставить всё расстроенным, на выходе будет какофония, но если потратить время на согласованность настройки каждой струны друг с другом, мелодия (её можно сравнить с литературной первоосновой) будет звучать именно так, как её написал композитор.

Постулирование актерского искусства как важнейшей составляющей сценического произведения выглядит не совсем корректным, так как театр изначально подразумевает синтез искусств. Важнейшим в театре является не каждый компонент в отдельности, а слаженность и гармоничное сосуществование всех слагаемых. Большинство актёров делает упор на то, что важна психологическая точность в работе над персонажем. Советский актёр Георгий Францевич Милляр иронизировал над системой Станиславского, что если, например, ему предстоит сыграть роль жабы, значит ли это, что он должен проникнуть в психологию земноводного? Г. Ф. Милляр говорил, что невозможно проникнуть в душу жабы, но можно показать характерные особенности жабьей пластики.

Приведённый ироничный пример стоит рассматривать как то, что не все образы могут и должны создаваться с опорой на психологическую интерпретацию персонажа. Каждая из актёрских техник по-своему точна и нужна, но не всегда и не везде. XX век породил множество концепций актёрского искусства, среди которых были теоретически обоснованные подходы освоения актёром своих природных данных, раскрытия роли через систему произвольных символов до крайне спорных идей.

Поэтому не следует вольно трактовать каждую актёрскую технику и пытаться обозначить её как краеугольную, превращая в канон. Любой канон стремится не к правде, но к чистоте исполнения.

Рассматривая вопрос абсолютной психологичной достоверности, важно понимать, что для неподготовленного зрителя некоторые концепции театра невозможно воспринять. Так, если представить себе паратеатральное представление У. Шекспира «по Гротовскому», например, инсценировку пьесы «Макбет» на произвольной автобусной остановке, то если случайный зритель не будет заранее проинформирован о том, что увиденное им – театральная постановка, он вызовет психиатрическую неотложную помощь или милицию. Следовательно, для зрителя должно быть нечто, что позволит ему понять, что перед ним действует не живой человек – герой пьесы, но воплощаемая актёром повествовательная функция, что во многом соотносится с эффектом отчуждения эпического театра. Практики, знакомые с теорией эпического театра поверхностно, нередко приписывают ей отрицание психологической актёрской школы, однако Б. Брехт, формулируя теорию эпического театра, не оспаривал натурализм в изображении героев и событий. основополагающая идея эпического театра предполагала формирование зрительского отношения к изображаемому, именно как к изображаемому: не жизни на сцене, а жизнеподобия.

Жизнеподобие актёрского решения, как своего рода синоним психологизма воплощения роли, часто связывают с вопросами природного таланта актёра и приобретенными в процессе обучения актёрской профессии навыками актёрского мастерства. И если природные данные неоспоримы (кто-то имеет талант к рисованию и не способен к музыке, а кто-то одарён музыкально и не способен рисовать),

то вопросы актёрского образования должны закладывать знания, умения и навыки, необходимые в будущей работе актёров. Хотя для современного актёрского образования свойственны множественные трактовки системы Станиславского, фатальный недостаток постсоветских творческих вузов – первоочередность физического развития. Известны случаи, когда будущим мастерам сцены не единожды отказывали из-за несоответствия физическим критериям актёрской профессии. То есть актёрская педагогика постулирует первоочерёдность психологизма в воплощении роли, но не стесняется отчислять одарённого талантом психологического натурализма студента только из-за невозможности последнего исполнить тройное сальто-мортале.

В свете последнего значительная часть дискуссии о психологической актёрской школе не более чем попытка посредственных актёров оправдать свои профессиональные недостатки «поисками» новых граней в методе Станиславского. Отсюда видится сомнительной и дискуссия о первичности пластического или психологического. С актёрской точки зрения правильно рассматривать первоочерёдность пластического или психологического для каждой конкретной роли. Приоритетность этих свойств апеллирует к ясному пониманию внутренней логики произведения: повествовательной логики (как и в какой последовательности зрителю сообщаются подробности истории), поведенческой логики персонажей (последовательное поведение характеров, все изменения образа действия обусловлены объективными перипетиями сюжета) и логики среды (физические, исторические и социальные реалии истории не хаотичны, и все изменения в них носят обоснованный характер).

Для актёрской интерпретации крайне важна поведенческая логика персонажей. Хотя поведение живого человека не всегда логично, герой драматического произведения не может существовать вне логики своих действий. То, как и почему герой поступает, почему нарушает собственные устои, по какой причине решается на несвойственный для себя шаг, должно следовать из текстуального. Текстуальное каждого героя, каждой талантливо написанной истории подчинено необходимости развития сюжета и героя внутри сюжета. Поллианна без видимой причины не может превратиться в гунна Аттилу. Но если персонаж, стойко переносивший невзгоды с верой в то, что все неприятности ведут к лучшему, непрерывно сталкивается с чрезмерным давлением, а потом нечто вынудит персонаж дать отпор антагонисту, зрителю будет ясна столь резкая перемена в характере героя. Точно так же жестокий гунн станет «агнцем божьим» только при условии, что что-то вынудит его ужаснуться размаху собственных злодеяний.

Д. Аль в «Основах драматургии» отмечал, что действие в драматургическом произведении развивается не просто последовательно, но путем рождения последующего события из предыдущего [1, с. 43]. Отсюда и персонаж Поллианны может превратиться в подобие Аттилы, и Аттила – в Поллианну, но для этого нужны ясные для аудитории причина (долгосрочная острая проблема) и повод (неожиданное событие, «спускающее триггер» причины), приведший к изменению.

Именно выяснение долгосрочных проблем и триггеров истории, выстраивание ясных причинно-следственных связей есть самое важное в работе над ролью.

Б. Брехт в своих лекционных материалах отмечал ряд необходимых элементарных правил актёрской игры:

1. Не менять голос, играя стариков, мерзавцев и правдолюбцев.
2. Давать образ крупного плана в развитии (автор ссылаясь на персонаж Власова, который становится профессиональным революционером не сразу, но в процессе развития истории).
3. Недопустимость утрирования основного свойства персонажа (т. к. и смелому человеку свойственно испытывать страх, а трусу иногда проявлять мужество).
4. Не форсировать громкость быстрой речи.
5. Чтобы растрогать зрителя, актёр не должен быть растроган сам.
6. Большинство персонажей на сцене – не живые люди, а стереотипы (хотя автор говорил про современные ему немецкие театры, это замечание можно применить и к современным отечественным театрам).
7. Необходимость изучения и актуализации социальных условий при работе над каждой новой ролью.
8. Темперамент актёру нужен для яркости сценических образов, а не для того, чтобы увлекать им аудиторию.
9. Неувлекательное не стоит пытаться делать увлекательным, а то, что не волнует – волнительным. Из хорошей пьесы не «выжать» больше, чем в ней заложено драматургом.
10. Необходимо быть крайне осторожным с пафосом, особенно при изображении патетического героя [3, с. 442 – 443].

Как можно увидеть, каждая из рекомендаций Б. Брехта для актёров – практико-ориентированная максима, выведенная им из его постановочной практики. Подобная работа над образом, которую можно охарактеризовать как саморежиссуру, позволит актёру избегать характерных ошибок прочтения героя, что приобретает особое значение в условиях изменения сценической среды. Если сценическая среда

меняется, то, соответственно, меняется и необходимый набор конкретных «инструментов» актёрской игры. Даже в театре, лишённом технических устройств, актёр взаимодействующий, например, с куклой, оказывается в ситуации, когда и живой человек (актёр) и неживой предмет (кукла) – оба выполняют одинаковую и равнозначную роль. Актуальность многократно возрастает в условиях современных технологий, так как медиа-среда будет менять требования к реализации роли. Если актёр и, например, экран или даже робот (как в случае со спектаклями театра «Римини Протокол») становятся равнозначными, человек-актёр должен найти средство, как выигрышно смотреться в дуэте с предметом-«актёром». Живой артист не сможет в такой системе апеллировать к привычному «инструментарии» актёрских техник, но только к тем из техник, которые будут помогать рассказывать историю через средства, недоступные неодушевлённому партнёру по сцене. В этом контексте интертекстуальность предлагаемых обстоятельств, если закономерность причинно-следственных связей в ней не вызывает сомнения, позволяет воплотить как целостное повествование, так и целостный образ, реализующий это повествование. Соответственно, тем самым интертекстуальность как диалог собственной роли и всех прочих предлагаемых обстоятельств пьесы будет единственно верной системой артистических координат для работы актёра над ролью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д. Основы драматургии / Д. Аль. – СПб. : Планета музыки, 2013. – 288 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – М. : Азбука ; Азбука-Классика, 2014. – 320 с.
3. Брехт, Б. Теория эпического театра / Б. Брехт. – М. : Академический проект, 2019. – 560 с.

4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой [и др.]. – М. : ГИТИС, 2003. – 514 с.

РЕЗЮМЕ

Интертекстуальность как диалог внутренних текстов произведения превращает их отдельные смыслы в единый, характеризующий повествование. Так как повествование для драматического произведения является первоочередным, все структурные элементы сюжета, включая персонажей, подчинены логике фабулы. Это значит, что интертекстуальность как диалог собственной роли и всех прочих предлагаемых обстоятельств пьесы будет единственно верной системой артистических координат для работы актёра над ролью.

SUMMARY

Intertextuality, as a dialogue of the inner texts of a work, turns their individual meanings into a holistic one that reveals the play's narrative. Since narration is a priority for a dramatic work, all the structural elements of the plot, including characters, are subject to the logic of the plot development. This means that intertextuality, as a dialogue between the character and play's other proposed circumstances, will be the only correct system of artistic coordinates for the actor to develop the part.

Мдивани Т. Г., Горбушина И. Л., Гудей-Каишальян В. Г.

БЕЛОРУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 27.02.2023)

Музыкальная культура Беларуси, разносторонняя по содержанию и формам воплощения, восходит своими историческими корнями в глубокое прошлое. Историко-географические координаты белорусских земель, входивших в состав разных государственных образований, способствовали формированию специфической музыкальной культуры, которая объединяет самые разные творческие направления. С одной стороны, она аккумулирует опыт русской музыкальной культуры с её опорой на православный этос, греческую античность, с другой – западноевропейской, обращённой к этике католицизма и протестантизма.

Как художественный феномен, отражённый в письменных музыкальных источниках, белорусская музыкальная культура насчитывает более 10 столетий. За это время в ней сложились и получили развитие ведущие сферы музыкальной деятельности: концертное исполнительство, композиция (в области религиозной практики), педагогика и теория музыки, развивавшаяся по византийским канонам. После разделения белорусских земель на восточные и западные в них сохранились и разные музыкальные традиции. Отсюда специфика белорусской музыки видится в синтезе греко-византийской певческой культуры и интонационности с западноевропейской музыкальной системой.

Становление музыкального искусства письменной традиции на белорусских землях связано с принятием христианства в конце X в. Особое значение приобретает строительство православных и католических храмов и монастырей, при которых формируется сфера профессионального исполнительства и сочинения песнопений и хоралов, функционируют певческие школы. Видными деятелями христианской певческой культуры этого периода являются Евфросинья Полоцкая (1110 – 1173), Кирилл Туровский (1130 – 1182), Климент Смолятич (1110 – 1164), Авраамий Смоленский (1172 – 1221), сочинявшие тексты и мелодии для кондаков, тропарей, акафистов.

После подписания Кревской унии (1385), когда Великое княжество Литовское объединилось с Королевством Польским, на белорусских землях западного региона (Полоцк, Несвиж, Заславль) стал распространяться католицизм. При католических храмах открывали бурсы (школы-интернаты для детей) и учебные заведения среднего звена – коллегииумы, в которых обучали музыкальной грамоте, композиции по новой западноевропейской системе. Деятельность музыкантов развивалась в основном при дворах польских и литовских магнатов, имевших возможность приглашать лучших мастеров вокальной и инструментальной музыки из Священной Римской империи – Австрии, Италии и Германии. Среди видных представителей музыкального искусства – композиторы, авторы вокальной и инструментальной музыки Вацлав из Шамотул, Николай Гомулка, Циприан Базилик, Ян Брант.

Наиболее популярным вокальным жанром тех времён были канты, которые писали образованные любители музыки. Они были различны по содержанию – шуточные, лирические, нравоучительные, застольные и т. д., имели многоголосную фактуру аккордового склада, исполнялись

ансамблем *a cappella*, как правило, в 3 или 4 голоса. Наряду с вокальной музыкой широкое распространение получила инструментальная, в частности, лютневая. Среди выдающихся лютнистов того времени – Войцех Длугорай, Христофор Клабан, Валентин Бакфарк, Диамед Като. Они также писали произведения для этого инструмента. Издавались сборники табулатур для лютни, в которых были представлены обработки танцев, вокальных светских и культовых произведений (итальянские канцоны, виланеллы, мотеты), а также фантазии и прелюдии.

В 1558 г. в типографии Николая Радзивилла Чёрного в Берестье вышло первое нотное издание – «Берестейский канционал» (составитель Ян Заремба), включающий одноголосные песни религиозного содержания, а также многоголосные хоровые композиции. Некоторые песни этого сборника вошли в другое белорусское нотное издание – «Несвижский канционал» (составитель Даниэль Ленчицкий), напечатанный в 1563 г. В нём содержалось 110 песнопений и 54 псалма (народных песен религиозного содержания).

Люблинская уния (1569) привела к слиянию Королевства Польского и Великого княжества Литовского в единое государственное образование на конфедеративных условиях – «Польская Речь Посполитая». В его состав вошли современные Литва, часть Беларуси и Украины. Восточные белорусские земли (Белая Русь) традиционно входили в Русское царство, хотя были неоднократные попытки вернуть западные земли согласно территориальным границам домонгольского периода. Многие православные белорусы (из Киева, Полоцка, Турова) были вынуждены переселиться в Русское царство. Такова судьба талантливого музыканта Николая Дилецкого, получившего специальное музыкальное образование по европейской системе в духовной академии

сначала в Киеве, затем в Вильно, где в 1675 г. была впервые издана его «Музыкальная грамматика» с изложением системы пятилинейной нотации и основ сочинения музыки согласно западнохристианским канонам. Свои знания Н. Дилецкий реализовал на русской почве, где хранились и развивались традиции духовных песнопений, генетически связанных с византийской, греческой певческой традицией. Н. Дилецкий является автором хоровых концертов (написанных в европейской манере), псалмов. Не без его влияния был создан сборник «Рифмотворная псалтирь», состоящий из трёхголосных кантов, в которых запечатлены особенности белорусского знаменного распева (издан в 1680-е гг.). Автором текста является Симеон Полоцкий (С. Г. Петровский-Ситнианович, учитель детей русского царя Алексея Михайловича), музыки – ученик Н. Дилецкого Василий Титов, певчий дьяк Придворной певческой капеллы в Петербурге. В целом, на восточнобелорусских землях сохранялись традиции византийской (греческой) певческой культуры в церковном обиходе, светское же музицирование ориентировалось на западноевропейскую музыкальную систему.

Сохранился памятник сочинений вокальной и инструментальной музыки белорусских земель XVII в. – «Полоцкая тетрадь» («Остромечевская рукопись»). Это четырёхчастная рукопись, состоящая из западноевропейских (павана, бергамаска, сарабанда) и славянских (мазур, казачок) танцев. Среди крупных инструментальных сочинений того времени – Фантазия для органа и Канцона для двух скрипок Петра Желяховского, а также 60 вокальных сочинений, написанных в традициях тогда ещё формирующейся светской академической музыки. Ещё один сохранившийся сборник – «Куранты» – был издан в 1733 г. В нём 4 тетради с 32 песнями анонимного авторства, 30 из которых

записано старинной квадратной нотацией. Почвенность и белорусское начало в них отсутствует.

Во 2-й половине XVIII в. вследствие социально-политических факторов белорусские города разделились на те, что подчиняются государственной власти, и города, находящиеся в частных владениях. В них создавались частновладельческие театры. Под влиянием жанров оперы и балета появляется новый вид музыкального искусства – школьный театр, который получил развитие в школах (бурсах) при католических и протестантских соборах. До наших дней дошла школьная опера «Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас» Рафаила Вардоцкого на либретто Михаила Тетерского. Она ставилась в театре доминиканского коллегиума в Забелах в 1787 – 1791 гг.

Во 2-й половине XVIII в. на белорусских землях активизировалась творческая деятельность провинциальной знати в сфере любительского музицирования и композиторского творчества. В знатных домах образуются салоны, где звучит музыка западноевропейских композиторов и владельцев усадеб М. К. Огинского, Е. Фомина, С. Монюшко, М. Глинки. Большое влияние на развитие русской музыки конца XVIII – начала XIX в. оказал уроженец белорусских земель Осип Козловский. Он является автором гимна «Гром победы, раздавайся» на слова Г. Державина, который трактовался как неофициальный гимн России на рубеже XVIII – XIX вв. Множество хоровых, оркестровых и музыкально-театральных сочинений О. Козловский написал, живя в Петербурге.

В начале 80-х годов XIX в. наметился новый подъём в развитии белорусской музыкальной культуры. Под влиянием закономерных исторических процессов изменилась структура музыкальной культуры

белорусских городов: открываются частные музыкальные школы, музыкальные дисциплины преподаются в общеобразовательных учебных заведениях, расширяется сеть музыкальных магазинов, появляются общедоступные концертные и театральные залы. В 1803 г. в Минске создаётся городской оркестр, регулярно выступавший в городском саду.

Наследие композиторов XIX в., творивших на белорусских землях (Могилёвская, Виленская, Гродненская и Витебская губернии Российской империи), охватывает разные жанры музыкального искусства. Авторами опер (оперетт) выступили С. Монюшко, Ф. Милодовский, К. Горский. На белорусской сцене были поставлены «Конкуренты» Ф. Милодовского и оперетты С. Монюшко, написанные в содружестве с В. Дуниным-Марцинкевичем: «Чудесная вода», «Рекрутский набор», «Селянка», «Борьба музыкантов», «Лотерея». В «Селянке» впервые с музыкально-театральной сцены прозвучал белорусский язык. К образцам симфонического жанра относятся симфоническая поэма «Сказка» С. Монюшко, «Литовская рапсодия» М. Карловича. Камерно-инструментальная музыка представлена многочисленными романтическими фортепианными миниатюрами Ф. Милодовского, Ю. Дащинского, Н. Орды, А. Абрамовича, С. Монюшко, Ю. Шадурского, Ю. Крашевского, Ю. Масальского, К. Марцинкевич и других. Скрипичными пьесами прославился М. Ельский. Его перу принадлежит скрипичный концерт, написанный в виде клавира. В 1907 г. скрипач Натан Рубинштейн открыл в Минске музыкальное училище. В нём проводились занятия по классу фортепиано, скрипки, виолончели, духовых инструментов, пения, изучалась теория музыки, гармония и сольфеджио.

Большой интерес проявляется к белорусской народной песне. Так, в Вильно были изданы «Белорусские песни с нотами» А. Гриневича (1910), 7-й выпуск «Белорусского сборника» Е. Романова с песнями, записанными Н. Чуркиным, «Белорусский песенник с нотами для народных и школьных хоров» Л. Роговского. Некоторые сборники издавались в Петербурге: «Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилёвской губернии» гомельского этнографа З. Радченко, сборник учительницы Гродненской губернии И. Бычко-Машко и другие.

В начале XX в. заявило о себе творчество М. Карловича, Л. Роговского, А. Туренкова (закончил Петербургскую консерваторию по классу композиции А. Лядова и Н. Соколова) и Н. Бутомы (ученика А. Туренкова). Значительный вклад в обработку белорусского фольклора внесли композиторы Михаил Анцев (1865 – 1945) и Владимир Теравский (1871 – 1938). На основе музыкального опыта своих предшественников они заложили основы национальной хоровой культуры.

Таким образом, если в досоветский период на белорусских землях преобладала любительская музыкальная культура (концертное исполнительство и композиторское творчество), а также культовая музыка в храмах христианских конфессий, то в советский период в БССР начали доминировать иные ценностные приоритеты, обусловленные новым мировоззрением. При советской власти ставка была сделана на профессионализм и музыку академической традиции, сформировавшуюся в недрах западноевропейской музыкальной культуры и русской классической музыки, с привлечением национального песенно-танцевального фольклора.

Значение советского периода в истории развития композиторского творчества Беларуси определено теми достижениями, которые характеризуются прежде всего созданием национальной композиторской и исполнительской школы. В советскую эпоху были открыты музыкальные техникумы в Витебске (1922) и Минске (1924), затем консерватория (1932), организован Союз композиторов (1932). 1920 – 1930-е годы явились периодом становления музыкального профессионализма, когда освоение всей жанровой палитры музыкальной классики было поставлено во главу угла. Первая симфония, первая опера, балет, концерт и т. д.

Среди первых белорусских композиторов советского периода, входящих в состав Союза композиторов БССР и активно участвующих в процессе формирования советской музыки, – Николай Чуркин, автор симфониетты «Белорусские картинки», вошедшей в золотой фонд белорусской музыкальной классики; Алексей Туренков, автор одного из первых образцов белорусской национальной оперы («Кветка шчасця»); Николай Аладов – член музыкальной подсекции Инбелкульта, председатель композиторской секции, автор первой национальной комической оперы «Тарас на Парнасе», первого белорусского камерного инструментального ансамбля (Квинтет на темы белорусских народных песен), первых романсов на стихи Янки Купалы, а также первого в белорусской музыке образца драматического симфонизма (Симфония № 2). В составе Союза композиторов БССР, помимо названных, были также В. Ефимов, И. Любан, С. Полонский, Г. Пукст, Н. Соколовский, П. Подковыров.

Опера Евгения Тикоцкого «Михась Подгорный» стала первой национальной оперой в репертуаре Государственного театра оперы и балета. Первый белорусский балет «Соловей» Михаила Крошнера был

оценён как новое слово в советском балете. Знаковыми в истории формирования национальной академической традиции белорусской музыки стали песни, в том числе гимн «Радзіма мая дарагая» Владимира Оловникова. Опера «У пушчах Палесся» Анатолия Богатырёва, с именем которого связаны наивысшие достижения белорусской композиторской школы, представленной целой плеядой его учеников, была первой оперой, поставленной на сцене Большого театра СССР во время Первой декады белорусского искусства и литературы в Москве. Как глава современной композиторской школы, А. Богатырёв задавал вектор творческих исканий и в послевоенные годы.

Прерванная Великой Отечественной войной естественная поступательная направленность развития белорусской профессиональной музыки возобновляется в послевоенный период. Созданные в годы войны произведения Н. Аладова, Д. Лукаса, Г. Пукста, Е. Тикоцкого демонстрируют высокий творческий потенциал, характеризующий процесс академизации национальной традиции, который определил творческие достижения белорусских композиторов в послевоенные годы. В этот же период был сочинён и гимн Н. Соколовского «Мы – беларусы!».

Во 2-й половине XX в. в творчестве белорусских композиторов определяющими становятся факторы стабилизирующего характера в соответствии с направленностью исторической парадигмы развития всего советского искусства. Появляется ряд композиторов, с именами которых в дальнейшем будет связан расцвет белорусской профессиональной музыки и её наивысшие достижения. Среди них находятся знаковые фигуры отечественной музыкальной культуры эпохального масштаба – Е. Глебов, Г. Вагнер, В. Оловников, Л. Абелиович, Ю. Семеняко. В 1970 – 1980-е годы в этом ряду появляются

новые имена белорусских композиторов, творческие достижения которых существенно дополняют и расширяют масштабы национальной традиции в контексте мировых достижений. Среди них – И. Лученок, Д. Смольский, А. Мдивани, С. Кортес, Г. Сурус, В. Войтик, Л. Шлег, В. Помозов, Г. Горелова, В. Доморацкий, В. Кондрусевич.

Наиболее показательной чертой периода развития и расцвета белорусской академической музыки является высвобождение композиторского сознания от влияния былых авторитетов и традиционно-консервативного мышления и стремление к созданию собственного индивидуального стиля, что выступает главной тенденцией музыки XX века в целом. Если же говорить о «творческой доминанте» исканий композиторов, то здесь отмечается повышенный интерес к внутрижанровому расширению, пришедший на смену жанровому разнообразию, а также актуализация камерной музыки с присущей ей плотностью музыкальных событий, уплотнением времени и концентрацией образного развития. Появилась тенденция и к чрезмерной увлечённости авангардной музыкальной стилистикой, элиминирующей национально-акцентированный элемент, фольклор, традицию.

Проявления национального и отношение к фольклору имеют свою динамику: в пору становления белорусской композиторской школы, а затем в 1950 – 1970 годы он был основой музыкальной композиции, на рубеже столетий приоритет принадлежит ритуалу, обряду, бытовой сценке. В музыке Л. Захлевно, В. Войтика, В. Иванова, А. Мдивани, В. Помозова, А. Рацинского, Л. Шлег доминирует индивидуальное начало, определяющее приёмы изложения, развитие материала, построение формы.

К концу XX в. постепенно оформляются основные направления развития белорусской академической музыки профессиональных композиторов, детерминированные, с одной стороны, устойчивостью ориентации на классико-романтические метод и стиль с включением фольклорного сегмента как фактора проявления и актуализации национального, с другой – экспериментаторством и поисками новизны в области стилистики и жанровых форм. Однако обе тенденции не существуют изолированно. Их взаимодействие – пересечения и сосуществование в одном произведении или в отдельном творчестве – становится индикатором общей тенденции развития музыки XX в. Между тем, именно в этой позиции проявилась квинтэссенция и национальное своеобразие белорусского профессионального композиторского творчества. В целом, музыкальную культуру Беларуси можно разделить на следующие периоды:

I этап (до 1917 г.) –любительское сочинительство и музицирование.

II этап (1917 – 1939) – становление советской профессиональной музыкальной культуры, исполнительской и композиторской школы.

III этап (1939 – конец 1950-х гг.) – формирование и устойчивое развитие профессиональной композиторской школы, концертно-исполнительского искусства и системы профессионального музыкального образования.

IV этап (1960-е – конец 1980-х гг.) – расцвет профессиональной композиторской школы, концертно-исполнительского искусства и системы профессионального музыкального образования.

V, современный этап (1990-е – 2020-е гг.), обобщающий сложившийся опыт во всех сферах музыкальной культуры и искусства.

Таким образом, динамика развития белорусской музыки шла от любительского музицирования (X в. – 1917 г.) к профессиональному сочинению музыки (1917 – 2023) в разных стилях и творческих направлениях. Будучи артефактом отечественной культуры, академическая музыка Беларуси предстаёт как самобытный национальный феномен, контекстуально связанный с европейской и русской музыкальной традицией и белорусским фольклором во всех его разнообразных репрезентациях.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена развитию белорусской музыки академической традиции на разных этапах формирования белорусской государственности. Выделены этапы её эволюции в связи с историческими и культурными парадигмами, определён вектор развития от X века до современности.

SUMMARY

The article is devoted to the development of the Belarusian music of the academic tradition at different stages of the formation of the Belarusian statehood. The stages of its evolution are singled out in connection with historical and cultural paradigms, the vector of development from the X century to the present is determined.

РЕКЛАМНЫЕ КОММУНИКАЦИИ КАК ИСКУССТВО

*Институт современных знаний им. А. М. Широкова
(Поступила в редакцию 24.01.2023)*

В XXI в. рекламные коммуникации представляют собой искусство взаимодействия субъектов рекламной деятельности с целью формирования конструктивных и перспективных отношений. Подобный ракурс рассмотрения проблемы представляется продуктивным, поскольку позволяет анализировать рекламные коммуникации с точки зрения: осознанного целеполагания; специфики этического и эстетического содержания; выбора художественных средств, используемых в рекламных продуктах; перспектив развития межличностного диалога.

Согласно мнению А. И. Рафикова, интересы собственников бизнеса, рекламодателей детерминируют цели рекламных коммуникаций, среди которых выделяются следующие: информирование о появлении нового товара/знакомство с ним; выделение конкретного преимущества/характеристики, важных для целевой аудитории; «отстройка» от конкурентов; работа с типичными возражениями и страхами, характерными для потенциальной целевой аудитории; напоминание о товаре/услуге; формирование идентичности бренда; изменение восприятия объекта рекламы; формирование устойчивых ассоциаций с объектом рекламы; изменение отношения к товару в лучшую сторону и другие [1].

Доминантными факторами, которые целесообразно учитывать, на наш взгляд, в процессе рекламных коммуникаций являются: источник

информации (кто сообщает); намерения участников рекламного процесса; в какой ситуации осуществляется коммуникативный акт; ресурсная база (технологии, методы, приёмы); интересы целевой аудитории; оценка совокупных усилий коммуникатора и реципиента. Минимальные знания о целевой аудитории: биографическая информация; процессы принятия решений; демографические сведения; технологический потенциал.

Реклама как сложный, многоплановый социокультурный феномен становилась предметом изучения многих научных дисциплин: социологии, маркетинга, психологии, педагогики, семиотики, лингвистики, культурологии и других. Уже не вызывает сомнения тот факт, что рекламные обращения способны перестроить мировоззрение, привлечь внимание к важным социальным проблемам, сформировать определённый образ и стиль жизни. Благодаря рекламе современное общество вырабатывает конкретные модели потребительского поведения. В процессе рекламных коммуникаций возможно культивировать высокие нравственные стандарты общества: приоритет семьи, патриотизм, стремление к успеху, основанное на трудолюбии и порядочности. Через положительных рекламных персонажей формируется вера в справедливость, рождается позитивное мышление, появляется стремление отождествить себя с героями рекламы. Искусство рекламных коммуникаций заключается в согласовании интересов участников межличностного взаимодействия (рекламодателей, рекламопроизводителей, рекламораспространителей, потребителей), когда очевидны польза и преимущества предупредительного общения.

Термин «коммуникация» появился в научной литературе в начале XX в., и под ним понималось социальное явление, с помощью которого

устанавливаются и развиваются человеческие отношения. Известны четыре коммуникативные революции, обусловленные различными социальными, технологическими, психологическими и другими факторами и способствовали кардинальным изменениям в жизни общества.

Первая коммуникативная революция связана с появлением языка, который расширил возможности познания окружающего мира, передачи информации. Возникновение письменности в IV – III тыс. до н. э. – вторая коммуникативная составляющая – революционным образом меняет человеческое сознание, снижается роль эмоционально-чувственного общения. Тот, кто владел письмом, становился монополистом в области отбора, хранения и передачи информации. Третья коммуникативная революция связана с появлением в Европе в XV в. книгопечатания. Возникновение национальных языков, потребность в стандартизации языковых средств, доступность книги широкому кругу читателей способствовали развитию грамотности и увеличению количества образованных людей. Однако слово утрачивает свой сакральный статус, приходит осознание, что может быть несколько истин. Четвёртая коммуникативная революция произошла на рубеже XIX – XX вв., чему способствовало появление телеграфа, телефонной связи, радио. Возрастают объёмы передаваемой информации, расстояние между коммуникантами не играет значимой роли, появляется такой феномен как общественное мнение, а также стремление управлять общественными массами с помощью убеждения и внушения.

В данной статье феномен рекламы рассматривается с позиций различных концепций теории коммуникации (Р. О. Якобсона [2], Ю. М. Лотмана [3], М. М. Бахтина [4]). Так, в работе «Лингвистика и поэтика» Роман Якобсон рассматривает основные функции языка,

которые оказывают воздействие на речевую коммуникацию, а именно: эмотивная (выражение отношения к тому, что говорит адресант, важны интонации); конативная (используются императивы, побуждение к действиям); фатическая (имеет значение процесс поддержания контакта, а не новизна и содержание информации); метаязыковая (через код трактуется значение слова); поэтическая (больше внимания к форме, чем к содержанию сообщения); референтивная или когнитивная (ориентирована на контекст, внимание сосредоточено на объекте, теме, содержании дискурса) [2].

Ю. М. Лотман полагал, что существуют разные типы коммуникаций (литературная, фольклорная, визуальная), которые обуславливают отношения аудитории и информации. Интересным представляется его сопоставление скульптуры и игрушки. Ю. М. Лотман аргументированно убеждает, что «скульптура рассчитана на созерцание: она монолог, который должен быть услышан, но не требует ответа, она – сообщение, которое адресат должен получить. Игрушка, кукла не ставится на постамент – её надо вертеть в руках, трогать, сажать или ставить, с ней надо разговаривать и за неё отвечать» [3]. Ю. М. Лотман создал основы коммуникативного анализа культуры, анализируя её как коммуникативный механизм, при этом подчёркивал особую значимость лингвистического инструментария. Михаэль Константинов, анализируя генезис научного подхода Ю. М. Лотмана к модели коммуникативного акта при восприятии произведения искусства, делает акцент на постулате о необходимости для культуры двух или более языков, взаимодополняющих друг друга: вербальный и изобразительный, литературы и театра, литературы и кино и т. д. [5]. Коды обоих участников коммуникации хотя и не тождественны, но образуют пересекающиеся множества. Задачей коммуникатора в процессе

рекламного воздействия на адресата является стимулирование нового поведения, когда рекламное обращение воспринимается как «ключ» к альтернативной программе действий.

М. М. Бахтин констатировал, что «наша мысль рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, любое высказывание наполнено так называемыми “диалогическими обертонами”» [4]. Одним из характерных признаков высказывания М. М. Бахтин считал обращённость к кому-либо или адресованность. В процессе коммуникации, строя своё высказывание, автор должен иметь в виду того, к кому он обращается, учитывать «его взгляды и убеждения, его предубеждения», его осведомлённость в ситуации, его знания предмета, о котором идёт речь и т. д. Согласно мнению М. М. Бахтина любое высказывание (текст) имеет два «полюса» – язык, на котором оно составлено («общепонятная, т. е. условная в пределах данного коллектива, система знаков»), и смысл. Русский исследователь особо настаивал на различии, которое необходимо делать между языком, как системой повторяющихся знаков, и текстом, как высказыванием индивидуальным, единичным и неповторимым, важной составляющей которого является и его «внетекстовый контекст» [4]. В. Л. Музыкант дифференцирует коммуникации по типам мотивационного воздействия: удовольствие (внимание-интерес-эмоциональная реакция-действие) и проблема (понимание-согласие-запоминание-когнитивная реакция-действие) [6, с. 59].

Проведённый анализ позволяет выделить общие аспекты во всех подходах. Для того чтобы коммуникация осуществилась, необходимо выполнение ряда условий: общий терминологический словарь и одинаковая языковая компетенция; единство знаний о мире

коммуникатора и реципиента; обстановка, контекст общения (новизна информации для реципиента) и семиотических договоренностей.

Полагаем, что в процессе рекламных коммуникаций имеет смысл стремиться к построению взаиморазвивающегося диалога между рекламодателями, рекламопроизводителями, рекламораспространителями и потребителями. Субъекты, изучая друг друга, обмениваясь полезной информацией, определяют вектор дальнейших взаимоотношений.

Так, в настоящее время рекламопроизводители направляют свой поиск в сторону тех образов и сюжетов, которые выходят за рамки сугубо бытовых и лежат в области философии, науки, искусства. С другой стороны, потребитель, приобретая опыт восприятия, сравнивая различные формы, начинает активнее эмоционально отзываться на достаточно глубокие аргументы в рекламных обращениях.

В процессе воздействия сообщения на целевую аудиторию реализуются следующие ключевые функции рекламной коммуникации: информационная (передача всей необходимой информации); экспрессивная (способность выражать смысловую и оценочную информацию); прагматическая (передача коммуникационной установки с целью определённого воздействия на получателя) [7].

Суггестивность рекламной информации проявляется в способности сформировать или изменить отношение (мнение) реципиента к определённому продукту/услуге и побудить его к совершению целевого действия (покупка, рекомендация родственникам и близким, распространение положительных отзывов и т. д.). Интересно мнение М. А. Измайловой, которая выделяет следующие приёмы суггестии, характерные для рекламной деятельности: свидетельства знаменитостей, экспертов и других потребителей товара/услуги;

конкретность и образность ключевых слов и качеств; избегание отрицательных частиц «нет» и «не»; речевая динамика; воздействие звуко сочетаниями, а также ряд других [8].

Digital-трансформации как международный тренд, детерминируют стремление участников рекламного процесса к построению гармоничных коммуникаций не только в офлайн, но и в онлайн-пространстве. Совсем недавно технологии виртуальной и дополненной реальности преимущественно использовались в области развлечений, в настоящее время они являются средством коммуникации с клиентами для продвижения продуктов компаний. Среди открывшихся возможностей – индивидуальная настройка сайтов, ведение блогов, использование VR-технологий, когда пользователи, например, подключаются через свои аккаунты в Facebook и погружаются в виртуальное пространство, где общение осуществляется с помощью голоса и движения тела аватаров. Там можно рисовать, смотреть сферические ролики, совершать видеозвонки через «Facebook Messenger» и создавать VR-селфи. В таком пространстве пользователям предлагаются как виртуальные, так и физические товары, рекламируются услуги, создаются сообщества по интересам, обсуждаются важные темы.

Согласно мнению В. Л. Музыканта, современная медиаструктура Интернета имеет ряд отличительных признаков:

– дигитализация – перевод содержания массовой информации с различных форматов – видео, звукового, графического или текстового – в цифровой, что обеспечивает массовый доступ к любому типу сообщений;

– конвергенция различных каналов информации проявляется в мультимедийности контента на единой сетевой платформе;

– глобальность информационного сообщения, которая проявляется в отсутствии границ трансляции;

– дисперсность, или сегментированность аудитории, что позволяет сообщению быть более адресным [6, с. 63].

В настоящее время свои успешные каналы уже имеют мобильные операторы, банки, продавцы онлайн услуг. Цифровое поколение Z (13-24 лет), потребляющее информацию преимущественно визуально, используют «YouTube» для поиска релевантных ответов. Видеоконтент становится для них главным источником не только развлечений, но и быстрых ответов на вопросы. Фактически происходит замещение традиционных поисковиков «Google» и «Яндекс». При этом, несмотря на то, что молодые пользователи часто не обладают финансовыми возможностями для совершения покупки, их мнение влияет на выбор старшего поколения, особенно в вопросах гаджетов и трендовых продуктов.

Искусством рекламных коммуникаций в онлайн-пространстве является способность, в частности, синхронизировать процент личностного позиционирования и обратной связи с целевой аудиторией, то есть когда развивается и укрепляется экономика лояльности, суть которой в построении взаимовыгодных партнёрских отношений с пролонгированным эффектом через увеличение спектра контактов, частоты взаимодействия, стимулирование повторного обращения, добавление новых языковых элементов в канву рекламного повествования.

Формирование коммуникационной цепочки от пользователя к пользователю содействовало появлению *SMM* (social media marketing – «социальный медиа маркетинг»). Специалисты разрабатывают стратегии привлечения интереса пользователей к какому-либо событию через

социальные сети. В. Л. Музыкант справедливо полагает, что основными инструментами *SMM* являются следующие: массовые многопользовательские онлайн-игры, видеотрасляции в реальном времени, виртуальные миры, микроблоги, обсуждения, дневники электронной жизни, публикации, обмен мнениями [6, с. 55]. Доминантная особенность онлайн-пространства проявляется в его диалогичности, интерактивности. Мониторинг современных медиатекстов позволяет констатировать, что нивелируются различия между письменной и вербальной, деловой и разговорной формами речи, продолжается экспансия креолизированных текстов, которые базируются на иконических, аудиальных, вербальных элементах, тем самым оказывается более мощное прагматическое воздействие на адресатов.

Всё большее количество рекламодателей осознаёт необходимость управления платформами социальных медиа, где разные категории населения устанавливают новые контакты, общаются с целью самопродвижения, рекламирования авторских товаров и услуг. Конвергенция и мультимедийные реакции становятся сегодня обыденными элементами рекламных коммуникаций. Для привлечения новых потребителей товаров и услуг и удержания реальной целевой аудитории специалисты используют различные методы: информационные почтовые рассылки; сотрудничество с авторами блогов; проведение интернет-конкурсов, флешмобов; разработка программ лояльности; ведение сообществ в социальных сетях; поисковая оптимизация, использование QR-кодов и другие.

Доминантными чертами рекламной коммуникации как искусства являются следующие:

– простая, правдивая и мощная идея, которая транслируется целевой аудитории и оказывает воздействие на её выбор;

– многие произведения искусства переосмысливаются известными компаниями с целью заинтриговать, побудить к конкретным действиям потребителей;

– поп-арт произведения вдохновляют дизайнеров на создание креативной рекламы;

– успешные рекламные кампании вызывают яркие эмоции у представителей целевой аудитории, надолго остаются в памяти.

Реклама как вид массового искусства при нарастающих тенденциях глобализации, актуализации зрелищности отражает эстетические мироощущения в обществе. Мы придерживаемся трактовки Ю. А. Пономаренко, которая под массовым искусством понимает искусство, ориентированное на широкую массовую аудиторию, отражающее определённые идейно-эстетические принципы и распространяемое с помощью технических средств тиражирования [9]. Современный человек более позитивно реагирует на рекламные обращения, где используются для привлечения внимания различные выразительные средства, в том числе средства искусства, которые не содержат прямых призывов к действию.

Таким образом, в настоящее время существует ряд возможностей построения гармоничных рекламных коммуникаций, а именно: учёт потребностей и интересов участников рекламного процесса; согласование целей межличностного диалога; аргументированный выбор средств воздействия на целевую аудиторию; использование продуманного лингвистического инструментария; применение технологий виртуальной и дополненной реальности; мультимедийность контента на различных сетевых платформах; синхронизация личного позиционирования и обратной связи с целевой аудиторией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рафиков, А. И. Рекламные и PR-коммуникации: критерии разграничения / А. И. Рафиков // Медиаскоп. – 2021. – Вып. 1. – Режим доступа: www.mediascope.ru/2696. – Дата доступа: 07.01.2023.
2. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М., 1975. – С. 193 – 230.
3. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, Гнозис, 1992. – 272 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
5. Константинов, М. Коммуникативный акт в искусстве по Ю. Лотману / М. Константинов // Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия «Аудиовизуальное искусство и производство». – 2019. – № 2. – С. 67 – 76.
6. Музыкант, В. Л. Основы интегрированных коммуникаций: теория и современные практики = Principles of integrated communications: theory and modern practice : в 2 ч. / В. Л. Музыкант. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2021. – Ч. 2. SMM, рынок M&A. – 507 с.
7. Рекламная коммуникация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.reklama-expo.ru/ru/articles/reklamnaya-kommunikaciya. – Дата доступа: 18.08.2022.
8. Измайлова, М. А. Психология рекламной деятельности / М. А. Измайлова. – М. : Дашков и К., 2021. – 237 с.
9. Пономаренко, Ю. А. Реклама как особый вид массового искусства: опыт философско-эстетического анализа : дис. ... канд. филос. наук : 17.00.09 / Ю. А. Пономаренко. – Барнаул, 2006. – 170 с.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается понятие «рекламные коммуникации» в искусствоведческой интерпретации. Конкретизируются цели, функции рекламных коммуникаций, характеризуются коммуникативные революции и их воздействие на участников рекламного процесса. Феномен рекламы рассматривается с позиций различных концепций теории коммуникации. Обосновываются возможности

построения гармоничных рекламных коммуникаций как в офлайн, так и в онлайн-пространстве.

SUMMARY

The article reveals the concept of «advertising communications» in the art criticism interpretation. The goals and functions of advertising communications are specified, communicative revolutions and their impact on the participants of the advertising process are characterized. The phenomenon of advertising is considered from the standpoint of various concepts of communication theory. The possibilities of building harmonious advertising communications both offline and online are substantiated.

Олейникова Э. А.

**ПОЭЗИЯ МАКСИМА ТАНКА В ТВОРЧЕСТВЕ
БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА
МАТЕРИАЛЕ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ «ЗЯМНОЕ
ПРЫЦЯГНЕННЕ» Э. ТЫРМАНД И «СПОВЕДЗЬ»
А. МДИВАНИ)**

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Основой развития академической камерной вокальной музыки всегда была и остаётся поэзия, яркими представителями которой в отечественной культуре являются Я. Колас, Я. Купала, М. Богданович, опосредованно «подготовившие» целую плеяду талантливых мастеров слова. Среди них – Максим Танк, благодаря творчеству которого значительно обогатился интонационный словарь белорусской музыки, разнообразными стали жанровые интенции отечественных композиторов.

В 1960 – 1980-х годах значительно расширяется жанровое пространство камерно-вокальной белорусской музыки. Кроме ставших традиционными жанров песни, романса, баллады, монолога, театрализованной песни-сценки обнаруживается тенденция к циклизации вокальных произведений, что позволяет более глубоко интерпретировать поэзию того или иного поэта и расширить смысловой контекст вокального опуса. Исследователи справедливо усматривают в этой тенденции опосредованное взаимодействие жанров, при котором крупные – симфония, кантата – развиваются по пути «камернизации», а вокальные циклы порой обращаются к приёмам симфонического

обобщения. Развивая идею «концепционного цикла», исследователь Р. Аладова пишет: «Обобщая разнообразные наблюдения в этой области, можно предположить систематизацию цикла в соответствии с тремя основными родами искусства. Эпос представляют *песенный* или *балладный цикл*, лирику олицетворяют *монологический цикл-новелла* <...> драматическое, действенное начало наиболее интенсивно развивается в характерном цикле» [1, с. 16 – 17]. Аналогичные процессы наблюдаются в творчестве многих белорусских музыкантов, включая Э. Тырманд и А. Мдивани.

К поэтическому наследию М. Танка неслучайно обращались многие белорусские композиторы. Его творчество, с одной стороны, развивалось в общем русле белорусской поэзии, с другой – для своего времени было новаторским и перспективным для дальнейших судеб национальной литературы. Гражданский пафос, глубокий патриотизм органично взаимодействовали с условно романтическими образами и переживаниями, включая такие категории как «лиричность», «мечтательность», «томление». Поэзия мастера привлекала душевным благородством, мужественностью и одновременно постоянно присутствующей национальной доминантой, проявляющейся в глубокой трактовке таких понятий как «матчына песня», «вясна-перамога», «польшыя волі», в аллегорической форме отражающих особенности отечественной истории. Новаторство М. Танка наглядно проявилось в расширении художественно-смысловых возможностей верлибра, способствующего индивидуализации прочтения стиха в том или ином авторском стиле музыканта. Как писал в своё время Г. Бородулин, «класічны памер і верлібр, лірычная мініяцюра і паэма, балада і песня, казка і калыханка, палымяныя дзённікавыя радкі суровых і рамантычных гадоў рэвалюцыйнай працы ў падполлі, прынцыповая і

пераканальная публіцыстыка – ўсё падуладна паэту. Традыцыйныя і найноўшыя рытмы і памеры скарыліся яму, падпарадкаваныя непаўторным вобразам і думкам. Гэтак натуральна, што цяпер мы можам з поўнай падставай ужываць як літаратурны тэрмін танкаўскі вольны верш, танкаўскі верлібр, танкаўскі раскуты і раскалыханы рытм як узор гнуткасці і вялікіх магчымасцей роднай нашай мовы» [6, с. 5 – 6].

Поэзия М. Танка естественным образом вызывала к жизни жанр философского монолога в вокальной музыке, что обнаруживается в творчестве Н. Аладова («Праменнямі сэрцаў», «Праз лясы, балоты і туманы», «Рэкі і смутку, і радасці», «Нашто?», «У сонечную даль»), в вокальных циклах А. Мдивани («Споведзь»), С. Кортеса («Закон захавання матэрыі»), Э. Тырманд («Зямное прыцягненне»), К. Тесакова («Зямля мая»). Лирика М. Танка стала основой произведений В. Каретникова («Дзевяць забылі», «Счастье людское»), В. Кузнецова («Калыханка»), И. Лученка (вокальный цикл «О, Радзіма бацькоў» на стихи М. Танка, Н. Гилевича и В. Дунина-Марцинкевича), О. Чиркуна («Пачуццяў россып»), В. Серых.

Среди композиторов старшего поколения выделяется имя Э. Тырманд, автора многочисленных камерно-инструментальных и вокальных произведений, одной из первых создавших вокальный цикл на стихи М. Танка. Характеризуя творческий облик музыканта, авторы энциклопедических изданий подчёркивают лирическую направленность её дарования, особенности музыкальной речи, которая «вмещает в себя характерные приметы современного стиля. Это опора на хроматику, яркость и экспрессивность гармонического колорита, изобретательность мелодического рисунка, выразительная декламационность. Утончённо-экспрессивные звучания несут на себе отпечаток воздействия поздних

романтиков, а также М. П. Мусоргского, создавая при этом чувственно-интеллектуальную линию творчества» [3, с. 52]. Э. Тырманд значительно расширила образное пространство отечественной вокальной музыки, обратившись к творчеству Ф. Г. Лорки, африканского поэта Б. Дадые, Р. Бёрнса.

Убедительным в художественном отношении является вокальный цикл «Зямное прыцягненне» Э. Тырманд. Поэзия М. Танка, включающая искренние личностные переживания и одновременно глубокие философские обобщения, нашла отражение в пяти композициях, преимущественно монологического характера. Элегичностью проникнут монолог-воспоминание «О, як лёгка ісці...», своего рода размышление о безвозвратно ушедшей юности. Накалом страстей и желанием земных радостей наполнена следующая композиция «Калі б забыў», патетика которой дана сквозь призму «диалога» голоса и фортепиано. Ещё одно размышление о ценности бытия представлено в монологе «Хоць сад абтрэсены», где воспоминания «бинарно» представлены как в весеннем образе былой юности, так и в жёстких реалиях утрат и пережитых бедствий. Исследователь Т. А. Щербакова писала в этой связи: «Мысли о ценности земного счастья выливаются в музыку симфонически напряженного, целеустремленного развития. Плавное скольжение мелодических линий грациозного танцевального ритма (гавот) и хрупкая нежность первоначальных звучаний противопоставлены огрубленно жёстким, массивным, гремящим аккордам-фанфарам бедствий, кличам смерти» [7, с. 45]. Ярким контрастом служит романс «Ідучы на сустрэчу», исполненный радости и жизненной энергии. Фольклорные интонации сочинения логично вписываются в стилистику народного говора литературного первоисточника. Сложен в психологическом отношении заключительный монолог «Парог», в котором личностные

размышления о жизни приводят к нарастающей неопределённости и неразрешённости. Стилистика романа, погруженная в атмосферу почти неподвижной диссонантности, тем не менее не мешает «прослушать» основную идею «земного притяжения», заключающуюся в любви к родной земле, дому, людям.

А. Мдивани по праву считается классиком отечественной профессиональной музыки. Многие его произведения вошли в золотой фонд национального искусства, включая балет «Страсти (Рогнеда)», оперу «Маленький принц», музыкальную комедию «Денис Давыдов», ораторию «Вольность», симфонические поэмы «Фрески», «Погребение Хатыни», «Диалект», симфонии, исполненные глубиной чувства и философских размышлений. Композитор активно работал в области камерной музыки, обогатив национальное наследие разнообразными в жанровом отношении инструментальными и вокальными сочинениями.

Характеризуя творчество А. Мдивани, исследователи пишут о том, что творчество композитора – многотемное и многожанровое, где главной темой «является тема связи времён и жизненные перипетии художника. Наиболее сильные стороны его музыки – смысловая наполненность и яркая эмоциональность, которые сочетаются с рельефной образностью и выразительным музыкальным интонированием» [4, с. 218]. Способность композитора необыкновенно тонко слышать интонацию в самом широком спектре её проявлений представлена и в его камерно-вокальной музыке, особенно в таких опусах, как «Четыре стихотворения Константина Случевского», «Песні любові» на слова Г. Аполлинера (в переводе на белорусский язык Э. Огнецвет), «Реквием» (сл. А. Твардовского), «Воспоминание» (сл. А. Ахматовой), «Рассказ Франчески» (сл. Данте) и другие.

Поэзия М. Танка рано стала предметом творческого интереса композитора, который уже в 1970-е годы написал камерные кантаты на тексты белорусского классика литературы: «Полусказка», «Телефонная пьеса», вокальный цикл «Сповідзь», свидетельствующий о глубоком понимании специфики поэтики мастера слова. Одним из первых претворений «белых» стихов М. Танка является вокальный цикл А. Мдивани «Сповідзь», состоящий из четырёх композиций. Одой из наиболее сильных сторон цикла является глубоко реалистическая интерпретация ментальных черт простой белорусской женщины, которой, с одной стороны, свойственны глубина чувств, безмерная материнская любовь, с другой – сентиментальность и наивность, чувство шутиливой иронии, неожиданно рождающиеся первородные страхи перед силами природы и одновременно постоянно ощущаемая искренняя любовь к каждому уголку своей Отчизны. Композитору в полной мере удалось по-своему интерпретировать идеи М. П. Мусоргского, которые он в своё время озвучил в письме Л. И. Шестаковой: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её, то есть звуки человеческой речи как наружные проявления мысли и чувства должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой» [5, с. 142].

Первая часть цикла «Вёска мая» запечатлевает спонтанную, живую речь сельского человека, что подчёркивается меняющимися темпами (*Lento*, *Allegretto*, *Vivace*) , метрами (3/4, 2/4, 5/4, 7/8), динамическими оттенками (*p*, *mf*, *mp*, *f*). Определённую аутентичность декламации придают ангемитонные интонации, рождённые в своё время в древних народных напевах. Вторая часть «Пількаўскі вецер» контрастирует своим остро экспрессивным характером: страх одиночества, испуг, вызываемые «мистическими» проявлениями сил

природы отражены в «назойливых», «нервозных» оstinато фортепиано, глиссандирующих интонациях героини, в форшлагах, имитирующих её внутреннюю, неуёмную дрожь. Продолжает развитие цикла «Письмо сыну» – искренний монолог матери, скрывающей тоску о родном человеке и одновременно пытающейся его поддержать. Из медленно интонируемой речевой секундовой интонации развиваются разнообразные вокальные линии, точно отражающие смысловые оттенки повествования. Вокальная (в том числе психологическая) детализация текста позволяет проводить параллели с кинематографическими приёмами: своего рода съёмкой «врасплох» или «крупным планом», при которой возможно представить все нюансы и рефлексии персонажа.

Последним разделом цикла является «Сповідзь» – своеобразное философское РЕЗЮМЕ, исполненное искренней любовью к родному краю, его природе, к самой жизни. Строгое, аккордовое сопровождение фортепиано способствует прослушиванию каждой фразы текста, наполненного притчевой аллегоричностью и глубиной смысла:

Ўсе песні, апроч растайных, жаданья.

Ўсе чаркі, апроч налітых прымусам, лёгкія.

Ўсе ночы, апроч самотных, бяздомых, кароткія.

Ўсе рэкі, апроч тых, што плывуць на чужыне, гаючыя.

Ўсе дарогі, апроч тых, што вядуць на пагост – бясконцыя...

Ўсе песні, апроч сірочых, жаданья.

Вокальный цикл «Сповідзь» сыграл большую роль в формировании авторского стиля композитора, который преодолел систему традиционных средств выразительности, характеризующих жанр песни и романса. А. Мдивани обнаруживает исключительную способность художественно воспроизводить народный говор во всём

многообразии речевых оборотов в их эмоциональной спонтанности и «непредсказуемости» темпо-динамических «перепадов». Как справедливо пишет Е. В. Лисова, важным фактором целостности цикла является его ладо-гармоническая организация. Среди подобных средств выразительности музыковед отмечает ряд сквозных интонационно-фактурных формул, среди которых «отрезок лидийского лада в объёме увеличенной кварты; нисходящее движение параллельными терциями или аккордами, заполняющее тоническую октаву; квинтаккорды (или полиаккорды с квинтаккордовой составляющей)» [2, с. 4].

Вокальные циклы на слова М. Танка композиторов Э. Тырманд и А. Мдивани стали важными вехами не только на пути самих авторов. Художественные достоинства циклов, глубина интерпретации поэтического текста, обновление средств музыкальности выразительности опосредованно самым положительным образом сказались на поисках в области вокальных жанров новых поколений отечественных музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аладова, Р. Н. Камерно-вокальная лирика в жанровой системе белорусской музыки последней трети XX века / Р. Н. Аладова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2003. – № 4. – С. 15 – 20.
2. Камерно-вокальная музыка белорусских композиторов XX – XXI веков / сост. И. М. Головач ; вступ. ст. Е. В. Лисовой. – Вып. 1. – Минск : БГАМ, 2005. – 70 с.
3. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
4. Мдивани, Т. Г. Композиторы Беларусі / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян ; прадисл. Т. Г. Мдивані. – Мінск : Беларусь, 2014. – 479 с.
5. Мусоргский, М. П. Письма и документы / М. П. Мусоргский. – М.-Л. : Музгиз, 1932. – 579 с.

6. Танк, М. Лірыка / М. Танк; уступ Р. Барадуліна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 479 с.

7. Щербакова, Т. А. Новое в жанровой стилистике вокальных циклов Э. Тырманд / Т. А. Щербакова // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск, 1982. – № 1. – С. 41 – 46.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются вокальные циклы белорусских композиторов А. Мдивани и Э. Тырманд. Жанрово-стилевые особенности данных сочинений анализируются сквозь призму взаимодействия поэзии М. Танка со специфическими средствами музыкальной выразительности.

SUMMARY

Vocal cycles of Belarusian composers A. Mdivani and E. Tirmand are considering in this article. Genre style features of this compositions are analyzing through the prism of interaction of poetry of M. Tank with specific resources of musical expression.

Попова И. А.

О ПОТЕНЦИАЛЕ ВОКАЛЬНОЙ ДИКЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХОРОВОМ ИСПОЛНТЕЛЬСТВЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ С АЛЬТЕРНАТИВНОЙ НОТАЦИЕЙ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2023)

Современные белорусские композиторы А. Ф. Литвиновский, Л. И. Симакович, В. В. Кузнецов, Е. В. Атрашкевич, О. И. Ходоско,

Л. К. Шлег и другие в процессе творческого поиска расширяют границы хорового письма за счёт колористических приёмов хоровой фактуры. Это связано, в частности, с синтезом «фонематических и сценических способов музыкального высказывания» [1, с. 65], что проявляется в виде использования неклассических колористических приёмов в хоровом творчестве многих композиторов конца XX – начала XXI в., среди которых белорусские авторы занимают видное место. Мы обратились к хоровым произведениям, где есть альтернативная нотация неклассических колористических приёмов.

В целом, о колористических приёмах в хоровой музыке создано немало хороведческих работ. А. А. Егоров считал, что некоторые колористические приемы не имеют самостоятельного художественного значения и что рекомендовать широкое применение их нецелесообразно [2, с. 103]. На наш взгляд, такой подход был связан с некоторым неприятием всего нового в СССР. Мы не можем согласиться с такой точкой зрения. П. П. Левандо расширил классификацию А. А. Егорова, однако не выделял неклассические колористические приёмы в отдельную подгруппу [3]. Всё же это сделать необходимо, так как они возникли позже, недостаточно хорошо изучены, и мы рассмотрим их более детально как со стороны исполнительского анализа, так и со стороны исполнительской техники и связи с вокальной дикцией. Среди белорусских учёных в рамках работы над хоровой фактурой О. А. Дубатовская также обращает внимание на неклассические колористические приёмы в творчестве восточноевропейских (включая и белорусских) композиторов 2-й половины XX – начала XXI в., при этом детально не углубляется в исполнительский аспект анализа хоровой партитуры. В свою очередь, М. А. Элик в работе о приёме *Sprechgesang* в «Лунном Пьере» Арнольда Шенберга занимается специальным

вопросом соотношения речевого и напевного элементов в жанре, промежуточном между мелодекламацией (чтение под музыку) и пением (включая пение в речитативах). Автор пишет о чередовании вокальной манеры и речевой, и для нашей работы особенно интересны исполнительские приёмы, которые предлагает учёный: «попеременное или одновременное изменение тембра, динамики и высоты звучания взятого звука; “гашение” вибрато; чёткая артикуляция гласных; “глушение” звука шумовым отзвуком; “наступление” согласных на гласные и др.» [6, с. 199]. Е. Н. Батовская исследует экспериментальные тенденции в современном хоровом творчестве. Автор перечисляет некоторые колористические приёмы в произведении «Перформанс: три звуковых эссе» В. Мужчиля, однако специального внимания исполнительской технике данных приёмов не уделяет. Учёный больше акцентирует внимание на синтезе разных видов искусства, подчёркивает значимость приёма «музыкальный кадр» в подобных произведениях. В работах иностранных учёных мы находим более детальную информацию о неклассических колористических приёмах, например, исследование Эйдана Соудера посвящено в основном приёму *Sprechstimme* на примере произведения А. Шенберга «Лунный Пьеро». Автор уделяет специальное внимание как истории возникновения данного колористического приёма, так и его исполнительской технике, пишет об использовании вибрато и предлагает сводить его к минимуму, быстро покидать исходную высоту тона, что производит желаемую речеподобную декламацию, необходимую для выполнения *Sprechstimme* [9, с. 20]. Описывая исполнительскую технику *Sprechstimme*, Э. Соудер предлагает использовать изящное глиссандо или портаменто между нотами, особенно между теми, которые имеют долгую продолжительность. Однако исполнение этого приёма между нотами

меньшей длительности, по мнению автора, должно реализовываться как «весьма интонированная речь», более похожая на усиленную декламацию и ещё меньше на пение [9, с. 23]. Э. Соудер подчёркивает, что приём *Sprechstimme* должен основываться на вокальном навыке классического академического пения, что является ключевой мыслью и нашего исследования.

В диссертации М. Л. Смитвик исследуется вопрос модифицированного пения говорком, чем и является *Sprechstimme*, но с некоторыми корректировками. По утверждению автора, эти модификации включают в себя реализацию точного тона, приблизительного ритма, вокальных глиссандо, вибрато, нетрадиционной нотации и другое [8]. С. Пар в своей диссертации, описывая технологию пения *Sprechstimme*, утверждает, что эта техника характеризуется сильным гибким грудным регистром, чёткой и эффективной артикуляцией во всем певческом диапазоне, а также умением комфортно петь без вибрато. Автор также предлагает технологию укрепления и создания баланса между регистрами голоса, демонстрирует на примере разных исполнителей-интерпретаторов, как не жертвовать ни интонационной точностью, ни тембровыми красками голоса, и в то же время создавать убедительную интерпретацию создания художественного образа исполняемого произведения [7]. Среди белорусских учёных Г. П. Цмыг в материалах о новой хоровой концертности и об альтернативных способах нотации представила классификацию неклассических колористических приёмов, разделив специфические приёмы хорового звукоизвлечения и звукообразования на три крупных группы: вокальная хоровая речь, шепот и возглас. По мнению автора, хоровая речь, в свою очередь, разделяется на «хоровую речевую декламацию (отсутствие и ритма и звуковысотности), хоровую

ритмизованную речь (вокальная декламация в определённом ритме), хоровую вокальную речь (*Sprechgesang*, декламация на определённой высоте и в определённом ритме), хоровое речевое пение (*Sprechstimme*, близкое к речитативу интонирование)» [5]. Мы возьмём этот подход за основу и будем использовать данные понятия, расширяя их содержание с целью выявления приёмов и раскрытия потенциала певческой дикции как средства художественной выразительности в неклассических колористических приёмах в хоровом исполнительстве. Для этого проведём исполнительский анализ партитур современных белорусских композиторов для выявления неклассических колористических приёмов в вокальных и вокально-инструментальных произведениях, дадим характеристику исполнительской интерпретации некоторых колористических приёмов и обоснуем использование технологий певческой дикции в качестве основы для исполнения названных приёмов.

Рассмотрим прежде всего хоровую речь как один из наиболее часто употребляемых колористических приёмов в партитурах современных белорусских композиторов, которая встречается в произведении Вячеслава Кузнецова «Талака» в виде хоровой речевой декламации. В начале произведения при отсутствии записанной звуковысотности, направления движения интонации и ритмического рисунка, хор, в ответ на реплику солистов, как бы вторит «*А што у полі шуміць, гудзе?*». Возникает закономерный вопрос, как этот фрагмент исполнить хоровому коллективу, когда нет определённой звуковысотности и записанного ритма, есть только текст примерно в рамках не обозначенного автором времени. И тут, на наш взгляд, необходимо придерживаться тактики, основанной на исполнительской интерпретации, а именно: каждый певец в хоре должен декламировать

текст на своём участке диапазона, в своём ритме и темпе в пределах определённого промежутка времени. С точки зрения техники исполнения актуально использование вокальной дикции, а не речевой [4, с. 158]. Вокальная дикция требует иной работы артикуляционного аппарата при пении, которая принципиально отличается от его функционирования в речи. В данном случае важно использовать все приёмы техники пения в процессе декламирования текста, при этом, в отличие от пения, вокальные гласные должны быть в правильной позиции, дифференцированными по отношению друг к другу по сравнению с эталонным пением, но и более короткими; согласные имеют большую интенсивность. Артикуляционный аппарат работает как при пении (эталонный академический вокал). Именно это позволит достигнуть требуемого акустического и темброфонического эффекта в данном разделе партитуры для создания художественного образа коллективного «говора», «гула толпы», который «приближается», и создать эффект музыкальной театральности.

Перейдём к следующему колористическому приёму, именуемому хоровой ритмизованной речью, что уже предполагает графическую запись (или её элементы) нотного материала. В произведении Елены Атрашкевич «Ехаў пан капітан» фразы «*Сорам-та які*» и «*Шчаслівая ты, Маруська!*» являются примером этого колористического приёма. В данных фрагментах произведения упор делается не на звуковысотность, а на речевую интонацию, но при этом стараемся сохранять только направление мелодии и чёткий указанный ритм, который зафиксировал композитор. Этот приём также основывается на специальной исполнительской технике, где определяющую роль играет именно вокальная дикция. Анализируя произведение Ларисы Симакович «Знойдзена музыка», во фрагменте, начинающемся со слов «*за вокнамі*

вечар...», мы определили хоровую вокальную речь, при которой текст декламируется на определённой высоте и в определённом ритме. В данном случае у ударной гласной есть своя протяжённость, схожая с пением, однако фиксация на звуке не такая долгая и точная по сравнению с классическим вокализированием, происходит небольшое глиссандо от ноты к ноте, так называемые «подъезды», что и делает этот приём речеподобным пением. Таким образом, в процессе исполнения колористических приёмов, основанных на хоровой вокальной речи, необходимо опираться на следующие особенности вокальной дикции: по сравнению с эталонным пением, здесь надо: исполнять вокальные гласные, которые находятся в вокальной позиции как при пении, но при этом чередовать их долготу; согласные звуки произносить более отчётливо, и они имеют уже более длительный характер за счёт чёткой артикуляции, приближенной к говорению. Мы приходим к выводу, что данный колористический приём содержит в себе сочетание техник эталонного пения на долгих ударных слогах и хоровой речевой декламации – в безударных.

Перейдём к неклассическому колористическому приёму «хоровой шёпот», который мы определим, как утрированное произношение в вокальной манере. В некоторых случаях хоровой шёпот предполагает декламацию без подключения голоса, в других фрагментах голосовые связки начинают слегка смыкаться, затем снова в звукообразовании голосовые связки не участвуют. В качестве иллюстрации хорового шёпота приведём примеры из партитуры Л. Симакович «Знойдзена музыка». В первой части, в 37 такте композитор использует нотацию, похожую на применение приёма *Sprechgesang*, однако в качестве текста, не несущего смысловой нагрузки, а, скорее, имеющего звукоизобразительную функцию, даются звуки «*n(y)фф...*, *n(y)фф...*».

Гласный стоит в скобках и лишь на доли секунды обозначает высоту, а окружающие его согласные являются глухими звуками, которые полностью состоят из шума, и вибрация голосовых связок при этом не предполагается. Автор с помощью двойного глухого согласного в конце слога только подтверждает нашу мысль о том, что в этом фрагменте используется именно хоровой шёпот. В данном случае используется исполнительская технология, при которой аппарат работает как во время пения, несмотря на то, что гласный звук практически отсутствует, но согласные произносятся очень чётко, как будто искусственно утрированно растягиваются. При этом артикуляционный и весь певческий аппарат применяется как при эталонном пении.

Следующий приём, который также встречается в «Знойдзенай музыцы» Л. Симакович, – хоровое интонирование шёпотом. Он также представлен в первой части произведения, где автор предлагает на определённой высоте произнести долгий глухой звук «ссс» или «шшш». Так как в данном случае уже появляется звуковысотность и звук тянется более одного такта, глухой всё же отличается от звонкого отсутствием вибрации голосовых связок. Мы предлагаем условно «разделить» в артикуляционном аппарате звукоизвлечение (высоту звука) и звукообразование (шумные согласные) и одновременно издавать звук определённой высоты и «вокально шептать», то есть растягивать глухие согласные звуки.

Хоровое пение шёпотом, при котором гласные уже поются на определённой высоте и в определённом ритме, но на предельно тихой динамике, достигаемой с помощью нивелирования гласных и пения «под сурдину», также встречается у Л. Симакович в «Знойдзенай музыцы» во фрагменте, проходящем у альтов на слова «*вандроўніца*

пяшчотная...»). Данная техника подразумевает пение с придыханием и является промежуточной между пением и шёпотом.

Такой неклассический колористический приём, как хоровой возглас, предполагает очень короткие гласные, однако интонирование должно осуществляться именно эталонной вокальной гласной, а согласный звук, в свою очередь, произносится утрированно кратко и чётко. Фиксации звуковысотности в данном случае уже не происходит, остаётся ощущение шумного выдоха, придыхания при произнесении текста. Так, экспрессивный хоровой возглас «ох» несколько раз встречается в произведении «Ехаў пан капітан» Е. Атрашкевич.

Александр Литвиновский в кантате для солистов и смешанного хора «Зборная суботка» в части «Каравай» использует хоровой возглас, в данном случае имеющий более продолженный характер, хор исполняет его на вокальную гласную «а» следующим образом: все партии начинают его с нижней границы диапазона, однако у каждой партии эта граница своя (у басов самая низкая, у сопрано соответственно самая высокая граница диапазона). Артисты хора не должны стремиться исполнять этот фрагмент в унисон, даже внутри своей партии, поэтому звучит своеобразный кластер, движущийся в одном направлении вверх, заканчивается данный возглас на верхнем участке диапазона, и снова у каждой партии он свой (у сопрано самый высокий возглас, соответственно у басов самый низкий). Определяющую роль играет вокальная дикция при исполнении данного фрагмента, так как именно она позволяет использовать крайние участки диапазона, в отличие от речевых интонаций, где диапазон гораздо уже.

Формат данной работы не позволяет подробно рассмотреть и описать исполнительскую технологию всех неклассических колористических приёмов, так как они постоянно видоизменяются в

русле решения творческих задач, которые ставят перед собой авторы музыки. Поэтому мы определим именно принципиальные подходы в создании их исполнительской интерпретации с точки зрения потенциала певческой дикции как средства художественной выразительности в неклассических колористических приёмах в хоровом исполнительстве.

Исполнительская интерпретация представленных и проанализированных в творчестве белорусских композиторов неклассических колористических приёмов может кардинально различаться у разных вокальных коллективов. Мы считаем, что основополагающим для исполнения неклассических колористических приёмов должна служить именно вокальная дикция, направленная на создание техники пения и базирующаяся на своде правил, основанных на специальной работе артикуляционного аппарата, которая применяется в эталонном (академическом) пении. Среди них выделим положение частей артикуляционного аппарата: губы (во время вокализации должны быть активными); гортань (находится в опущенном состоянии, не должна быть неподвижной при произнесении разных гласных); язык (преимущественно располагается в нижней части артикуляционного аппарата, он должен быть свободным, расслабленным, мягким); нижняя челюсть (при пении находится в свободном состоянии).

В дополнение к дикционным приёмам эталонного пения необходимо добавить собственно технику речи, органично интегрируя речевые и вокальные технологии. Таким образом, в вокальной дикции согласные приобретают более отчетливый характер и большую продолжительность; гласные звуки остаются в певческой позиции, однако становятся более дифференцированными по отношению друг к другу; уделяется специальное внимание утрированию колорита каждой фонемы в ударных слогах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батовская, Е. Н. Экспериментальные тенденции в современном хоровом творчестве / Е. Н. Батовская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 2. – С. 65 – 69.
2. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – Л. ; М. : Музгиз, 1951. – 239 с.
3. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
4. Попова, И. А. Вокальная дикция в академическом хоре и итальянская певческая школа: к вопросу о преемственности исполнительских приёмов / И. А. Попова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2022. – Вып. 33. – С. 155 – 164.
5. Цмыг, Г. П. Европейский хоровой концерт. История. Теория. Практика / Г. П. Цмыг. – Минск : Белорусская наука, 2018. – 412 с.
6. Элик, М. А. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга / М. А. Элик // Музыка и современность. – М., 1971. – Вып. 7. – С. 164 – 210.
7. Paar, S. M. Between Speech & Song: Clarifying The Sprechstimme Of Schoenberg's Pierrot Lunaire: diss. ... D.M.A. / S. M. Paar ; Cuni Academic Works. – New York, 2017. – 142 p.
8. Smithwick, M. L. Speak Me a Song: The Study and Application of Modified Sprechstimme Production in a Selection of French and German Art Songs by Kurt Weill: diss. ... D.M.A. / M. L. Smithwick ; Texas Tech University. – Texas, 2022. – 66 p.
9. Soder, A. Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot lunaire: a study of vocal performance practice / A. Soder. – Lampeter, Ceredigion, Wales : United Kingdom, 2008. – 136 p.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исполнительским особенностям произведений белорусских композиторов, содержащих фрагменты с альтернативной нотацией. Автор уделяет внимание современным хоровым певческим технологиям исполнения

неклассических колористических приёмов в произведениях современных белорусских композиторов в их связи с вокальной дикцией.

SUMMARY

The article is devoted to the performance peculiarities of Belarusian composers' works, in which there are fragments with alternative notation. The author focuses on the public choral singing technologies of performing non-classical coloristic devices in the works of modern Belarusian composers in their connection with vocal diction.

Сергиевич Е. О

**ПЕВЧЕСКАЯ РУКОПИСЬ «ПРАЗДНИКИ.
ОКТОИХ» 091/4278 ИЗ ФОНДОВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ БЕЛАРУСИ:
К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
РАСПЕВЩИКОВ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Исследование древних певческих рукописей – малопопулярная область современной белорусской музыкальной медиевистики в силу специфики исследовательской работы, требующей специальных фундаментальных знаний и методологических разработок в данной отрасли музыкознания. Белорусские музыковеды Н. И. Дожина [5], Л. Ф. Костюковец [6], Е. П. Сакович [14] и другие, в центре внимания которых находится церковная певческая практика древности, специально проблематикой текстологии древних рукописей не занимались. Между тем в фондах рукописного отдела Национальной библиотеки Беларуси хранится множество неисследованных рукописных певческих памятников. В одном из них – «Праздники. Октоих» (шифр 091/4278) – нами были обнаружены два цикла Евангельских стихир знаменной нотации. Таким образом, актуализируется цель данной работы – сравнить музыкальный и канонический литературный текст обоих циклов для выявления между ними различий. Для этого мы выполним дешифровку знаменной нотации обоих циклов и проанализируем текст (музыкальный и литературный).

Стихиры Евангельские – особая жанровая разновидность стихир, одного из древнейших жанров православного богослужебного пения, дошедшего до наших дней. Как гимнографический жанр они рассматриваются в основном в контексте других богослужебных жанров и разновидностей стихир в работах музыковедов-медиевистов Б. А. Шиндина, Н. В. Рамазановой, Н. С. Серёгиной, М. А. Моминой, историков и филологов Е. М. Верещагина, М. Ф. Мурьянова, историков и богословов И. А. Гарднера, М. Н. Скабаллановича. Работы, посвящённые изучению творческих принципов мастеров-распевщиков в рамках канона, принадлежат Н. В. Парфентьевой [9 – 11]. Анализ Евангельских стихир в текстологическом аспекте содержится в исследованиях российского медиевиста З. М. Гусейновой [4]. Стилистике мелоса и графики Евангельских стихир в контексте «большого роспева» посвящены труды О. В. Тюриной [15].

Евангельские стихиры представляют собой цикл из одиннадцати песнопений, характеризующихся гласовой принадлежностью. Восемь стихир соответствуют очерёдности восьми гласов, девятая исполняется 5-м, десятая 6-м, а одиннадцатая 8-м гласом. Содержание литературного канонического текста Евангельских стихир является парафразом «Евангельского столпа» – одиннадцати Евангелий, читаемых поочерёдно на воскресных богослужениях. Существует предположение, что число «одиннадцать» символизирует 11 апостолов, оставшихся после предательства Иуды. До середины XVII в. в русской богослужебной практике бытовала традиция исполнения стихир перед Царскими вратами лучшими певцами хора [16, с. 346]: «“Стихиру Евангельскую” <...> подяки малая станицы пели на амвоне» [3, с. 133].

Самые ранние образцы распетых Евангельских стихир можно встретить в «Благовещенском кондакаре» конца XI – начала XII в. (ГПБ,

Q. П. 1.32), а также в минейном Стихираре (Гим, Син. № 279) того же периода. Невменная (крюковая) нотация Евангельских стихир обоих рукописных памятников представляет собой древнейший образец раннего знаменного «беспометного» письма с многочисленными заимствованиями византийской нотации, которая на сегодняшний день не подлежит расшифровке.

В результате сравнения литературных канонических текстов обоих циклов нами были выявлены следующие типы разночтений: графические, грамматические, синтаксические (перемена места слов, строк, пропуск (или вставка) слова), а также лексические. Каковы возможные причины разночтений? Если греческие богослужебные тексты, как замечает А. М. Пентковский, отличаются неизменностью, что связано с определённой стабильностью языка на разных уровнях — морфологическом, синтаксическом и лексическом, то для церковнославянских богослужебных текстов характерна изменчивость, вариантность даже в пределах одной редакции. Исследователь объясняет это явление тем, что церковнославянский язык «менялся по мере развития живого русского языка» [12, с. 40]. Филолог Н. А. Нечунаева полагает, что «варьирование служит важным фактором характеристики древнеславянского письменного языка» [8, с. 128]. По утверждению М. А. Моминой, на Руси ещё в XI в. переведённые богослужебные рукописи «вновь и вновь» сравнивались с греческими подлинниками, «очень отличавшимися между собой» [7, с. 200], с целью «как можно точнее передать смысл достаточно трудного греческого текста» [7, с. 200]. С. В. Петрова при сравнительном лингвистическом анализе богослужебного текста древнерусских кондакарей выявляет вариативность языка на грамматическом уровне, в основном морфологического плана. Исследователь оценивает это явление как

«веское доказательство» вариативности «грамматической нормы <...> церковнославянского языка рассматриваемого периода» (конец XI – начало XII в.) [13, с. 95]. В свою очередь, Т. И. Афанасьева отмечает, что в литургических текстах и в Средневековье «оттачивались и уточнялись лексические соответствия чтениям греческого источника» [1, с. 56]. Однако при этом переписчики, весьма трепетно относившиеся к сакральному тексту, никогда не ставили перед собой задачи его «лексического обновления», но лишь стремились «адекватно передать греческое чтение» [1, с. 57]. Как разночтения в литературном каноническом тексте влияют на варианты в распевках стихир обоих циклов? Наиболее существенное воздействие имеют, на наш взгляд, синтаксические разночтения в богослужебном тексте, а именно перемена места строк. Такой пример встречается лишь однажды, в девятой стихире 5-го гласа «Яко в последняя времена».

Мелодический и графический анализ знаменной нотации обоих циклов Евангельских стихир показал, что они относятся к «родственным» редакциям «большого» знаменного распева (80-е гг. XVI в. – XVII в.), характеризующегося весьма продолжительными внутрислоговыми распевками. О «родстве» редакций свидетельствует в подавляющем большинстве случаев «совпадение местоположения фит» [15, с. 21]. Под фитой в данном контексте понимается начертание, «которое обязательно содержит основной из явных признаков тайнозамкнённости – знак фиты» [2, с. 34], то есть Θ в окружении других знаков крюковой нотации, объединённых в единую зашифрованную формулу. Примечательно, что во Втором цикле практически все фитные формулы разведены в текстах «дробным знаменем», то есть простыми знаками, в отличие от Первого цикла, характеризующегося «тайнописностью» фит в подавляющем числе

эпизодов. При этом начертания «разведённых» фитных формул Второго цикла зачастую фиксируются переписчиком либо в тексте, либо на полях рукописи, в отдельных случаях с указанием их названия («Чертожная», «Красная») или распетого слова. Наряду с совпадением расположения фит встречаются их пропуски. В частности, в шестой стихире 6-го гласа «Во истину мир Ты Христе», фита «Око сердца», обнаруженная на слове «тѣмже» в Первом цикле, отсутствует во Втором, в связи с чем происходит сокращение распева. Точно такая же «купюра» наблюдается во второй стихире 2-го гласа «С миром пришедшим»: эта же фита на слове «тѣмже» опускается во Втором цикле. Кроме пропуска фит также встречается их смещение, например, в девятой стихире 5-го гласа «Яко в последняя времена» фита на слове «радости» в Первом цикле обнаруживается на соседнем слове «оученики» во Втором с обозначением её начертания в тексте и последующим «розводом» простыми знаменами. Многие распевы «тайнозамкнённых» знаков простым знаменем, обнаруженные во Втором цикле, являются своего рода ключом к расшифровке тождественных им «тайнописных» формул из Первого, а также пояснением к «розводам» некоторых зашифрованных знамен. Так, в восьмой стихире 8-го гласа «Мариины слёзы» в обоих циклах мы наблюдаем некий внутрислоговой распев на слове «мыслить». И только во Втором цикле перед «розводом» мы обнаруживаем начертание распеваемой формулы. Этим начертанием оказывается попевка «кулизма» в своем «тайнозамкнённом» варианте, распев которой в корне отличается от «классического» распева в 8-м гласе (пример № 1).

При сравнении распевов «кулизмы» в обоих циклах выявляются лишь незначительные ритмические расхождения, а также вариантность графического прочтения одного и того же мелоса, то есть использование

взаимозаменяемых и похожих знаков знаменной нотации. Взаимозаменяемые знамена, соответствующие одинаковым длительностям, присутствуют в обоих циклах в немалых количествах. Например, в этой же стихире на слове «благовестие» в Первом цикле «переводка» («стопица с двема очки») и «крюк светлый» заменяются «стрелой громомрачной, или возводной» во Втором. А в одиннадцатой стихире того же гласа «Являя Себе учеником» «стрела простая» и «стопица» в Первом цикле соответствуют «статье мрачной» и «запятой» во Втором. Подобная графическая вариантность крюков при сохранении одной мелодической линии распева характерна для рукописей XVII в. [15, с. 10]. В целом, при сравнении музыкальной ткани стихир обоих циклов в основном наблюдаются несущественные мелодико-ритмические расхождения, то есть, по определению Н. Парфентьевой, формульно-мелодическая (ритмоинтонационная) вариантность внутреннего порядка, суть которой заключается в незначительных изменениях ритмо-мелодической основы при сохранении ладово-композиционного содержания, как вариант одного и того же «мелодического зерна» [9, с. 63]. По мнению исследователя, этот принцип является одним из основополагающих принципов «мастеров в каноническом искусстве» [10, с. 19]. Нами были выявлены также разночтения иного порядка, касающиеся смены ладовых устоев и влияющие на композиционное строение песнопения. Эти разночтения образуются в основном в результате несоответствия попевок, завершающих строки в середине песнопения. Замена распевщиком той или иной формулы «в каком-либо участке песнопения» – суть принципа обновляющей вариантности «внешнего порядка», ещё одного ведущего творческого метода мастеров-распевщиков. [11, с. 132].

Один из примеров обновляющей вариантности «внешнего порядка» встречается в десятой стихире 6-го гласа «Иже по сошествии во ад», где на слова «корабль и мрежа» в Первом цикле приходится «кулизма средняя» в своём классическом не «тайнозамкнённом» виде с характерной для 6-го гласа «доступкой» этой попевки («подчашие светлое», «переводка», «палка»). Во Втором же цикле обнаруживается попевка «переволока». В результате несоответствия попевок происходит замена ладовых устоев («до» – «ре») (пример № 2, I а и I б). В восьмой стихире 8-го гласа «Мариины слёзы» на словах «возвѣщает Твой» в Первом цикле наблюдается попевка «кулизма средняя», тогда как во Втором – попевка «мережа», что также приводит к смене ладовых устоев («ре» – «до») (пример № 2, II а и II б). Помимо несоответствия попевок ещё одним существенным различием между циклами можно считать «перестановку» фиты и попевки. Так, в третьей стихире 3-го гласа «Магдалыни Марии Спасово благовествующи» на слово «первосвѣтоначальникх» в Первом цикле приходится фита «Двоечельная», а во Втором – попевка «кулизма средняя». Далее на слове «отцх» в Первом цикле фиксируется начертание попевки «кулизма средняя», тогда как во Втором даётся «розвод» фиты простыми знаменами. В итоге происходит формульная перекомпоновка структуры распева (пример № 3, I а и I б). Интересный пример формульной перекомпоновки образуется также при перемене места строк в литературном каноническом тексте в девятой стихире 5-го гласа «Яко в последняя времена»:

Первый цикл:

и чюдесемь чюдо извѣствхеши
затвореномъ бо входомъ двернымъ

Второй цикл:

затвореномъ бо входомъ двернымъ
и чюдесемь чюдо оуаснаши

В Первом цикле первая строка на слове «извѣствхеши» завершается попевкой «долинка». Во втором цикле – попевкой

«кулизма» на слове «двернымъ». И наоборот, вторая строка Первого цикла на слове «двернымъ» завершается «кулизмой», тогда как Второго – «долинкой» на слове «оудснѣши». Таким образом, и строки и попевки меняются местами (пример № 3, II а и II б).

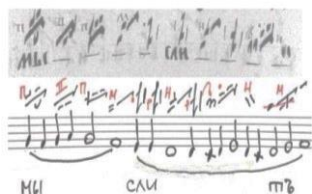
Приведём также некоторые примеры оригинальной трактовки распевщиками отдельных попевок. Так, в шестой стихире 6-го гласа «Во истину мир Ты Христе», на слово «обѣщав» в обоих циклах приходятся разные попевки: в первом случае – «кокизы», во втором – «кулизма средняя». Если отталкиваться от графики и традиционных, «классических» для 6-го гласа вариантов расшифровки этих попевок, то между их распевками неизбежно возникает различие со сменой ладовых устоев («ре» – «до»). Однако во Втором цикле при каждом знамени «кулизмы средней» выставлены киноварные степенные пометы, указывающие на звуковысотность и познаковую расшифровку, нехарактерную для этой попевки. В результате обе попевки интонационно сближаются, а также избегается их различие с сохранением ладового устоя «ре» (пример № 4). В восьмой стихире 8-го гласа «Мариины слёзы» в обоих циклах на словах «проливаются теплѣ» наблюдаем «нетрадиционный» распев попевки «мережа» со своеобразным «расширением» внутри попевки (пример № 5, выделено скобками). Эта мелодическая вставка внутри попевки поднимает малоизученный, по мнению О. В. Тюриной, вопрос о составной природе формул знаменного распева.

Таким образом, при сравнении литературных канонических текстов обоих циклов Евангельских стихир нами были выявлены различия на уровне графики, грамматики, лексики, синтаксиса. При этом графические, грамматические и лексические типы различий существенно не повлияли на различия в мелодике обоих циклов,

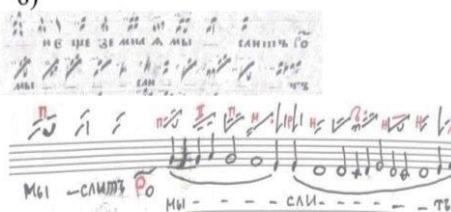
обнаружились лишь незначительные расхождения – ритмические и мелодические варианты, в целом распевы практически идентичны. Следовательно, распевщиками используется один из основных творческих методов в древнерусском певческом искусстве – формульно-мелодической (ритмоинтонационной) вариантности внутреннего порядка. Однако одно из синтаксических разночтений (перестановка места строк) оказало существенное воздействие на композиционное строение песнопений, в результате чего произошла формульная перекомпоновка структуры распева (перестановка попевок). Это свидетельствует об использовании распевщиками ещё одного важного творческого метода – обновляющей вариантности «внешнего порядка». Анализ мелодики и графики обоих циклов стихир даёт нам основание полагать, что, несмотря на некоторые разночтения, они относятся к «родственным» редакциям в контексте стилистики «большого» знаменного распева.

Пример № 1:

а)



б)



Пример № 2:

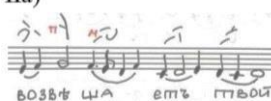
Иа)



Иб)



IIа)

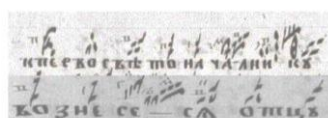


IIб)

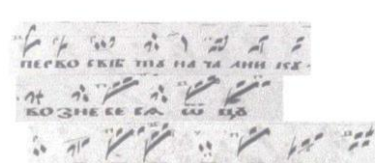


Пример № 3:

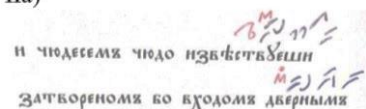
Иа)



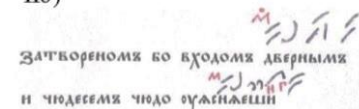
Иб)



IIа)



IIб)



Пример № 4:

а)

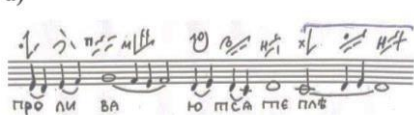


б)

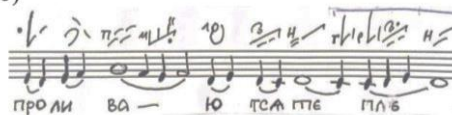


Пример № 5:

а)



б)



ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева, Т. И. Славянская литургия Преждеосвященных Даров XII – XV вв. Текстология и язык / Т. И. Афанасьева. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2004. – 213 с.

2. Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, 1984. – 312 с.
3. Голубцов, А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. / А. П. Голубцов. – Сергиев Посад : [б. и.], 1918. – Ч. II. Литургика. – 290 с.
4. Гусейнова, З. М. Стихиры Евангельские – один из видов праздничных стихир (опыт текстологического исследования) / З. М. Гусейнова // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII – XVII веков). – Л., 1983. – С. 78 – 94.
5. Дожина, Н. И. Рукописная культура и певческие традиции старообрядчества в Беларуси / Н. И. Дожина // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2003. – № 4. – С. 41 – 45.
6. Костюковец, Л. Ф. Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава» / Л. Ф. Костюковец. – Минск : БГАМ, 2011. – 95 с.
7. Момина, М. А. Проблема правки славянских богослужебных гимнографических книг на Руси в XI в. / М. А. Момина // Труды Отдела древнерусской литературы. – СПб., 1992. – Т. 45. – С. 200 – 219.
8. Нечунаева, Н. А. Вариативность приставочных прилагательных в древнерусских списках служебной Минеи (вариативность как фактор развития языка) / Н. А. Нечунаева // Лексические и грамматические особенности древнерусского языка. – Саратов, 1984. – С. 119 – 127.
9. Парфентьева, Н. В. Принципы авторского художественного творчества мастеров древнерусского музыкально-письменного искусства / Н. В. Парфентьева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2008. – № 6. – С. 63 – 73.
10. Парфентьева, Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI – XII вв. (на примере выдающихся распевщиков) / Н. В. Парфентьева. – Челябинск : Челябинский гос. ун-т, 1997. – 339 с.
11. Парфентьева, Н. В. Теоретические основы авторского творчества в произведениях мастеров древнерусского церковно-певческого искусства / Н. В. Парфентьева // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 3. – С. 129 – 141.

12. Пентковский, А. М. Церковные уставы Древней Руси и некоторые проблемы изучения памятников письменности традиционного содержания / А. М. Пентковский // Советское славяноведение. – 1988. – № 6. – С. 39 – 43.

13. Петрова, С. В. Грамматическая и текстологическая вариативность в древнерусских кондакарях / С. В. Петрова // Типографский устав: устав с кондакарем конца XI – начала XII века – М., 2006. – С. 94 – 99.

14. Сакович, Е. П. Нотолинейный певческий ирмолой 901/283к как памятник белорусской музыкальной культуры / Е. П. Сакович // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2008. – № 12. – С. 73 – 77.

15. Тюрина, О. В. Древнерусская мелизматика: большой роспев : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / О. В. Тюрина. – М., 2011. – 35 с.

16. Успенский, Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Советский композитор, 1971. – 623 с.

РЕЗЮМЕ

В статье дешифруются два цикла Евангельских стихир знаменной нотации, сравнивается их музыкальный и канонический текст с целью выявления разночтений.

SUMMARY

In the article decrypts two cycles of the Gospel verses of the banner notation, compares their musical and canonical text in order to identify discrepancies.

**ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДРАМА «ДУНЬХУАН» –
ДОСТОЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА
КИТАЯ: СОЧЕТАНИЕ ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 23.02.2023)*

Дуньхуан, священное имя, происходит от названия области в городе Цзюцюань, провинция Ганьсу (Китай), где соединено наследие нескольких культур: китайской, индийской, греческой и исламской. В данном районе наибольшую ценность представляют пещеры Могао, объединяющие 492 святилища. Кроме того, в Дуньхуане есть ещё два объекта мирового культурного наследия – стоянки Юмэнгуань и Сюаньцюаньчжи. В 1987 г. пещеры Могао включены в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО.

Дуньхуан, расположенный на Великом Шёлковом пути, был свидетелем исторического процесса развития дружбы между древним Китаем и другими регионами на протяжении тысячелетий, его расцвета и упадка, здесь создавались культурные обычаи и религиозные верования.

Танцевальная драма «Дуньхуан» является оригинальной работой Национального балета Китая. В ней отражена история города, что призывает помнить о духе времени. Концепция новая, современная, либретто отличается трогательной сюжетной линией. В постановке сочетаются современный балет и китайский этнический танец. Образы

последнего воплощают первых исследователей пещер Могао, стремящихся сохранить уникальное наследие для потомков

Основное действие разворачивается в двух планах: любовь и ненависть как образы в искусстве пещер Могао и отношения влюблённых, занимающихся изучением искусства Дуньхуана.

В драме «Дуньхуан», созданной Национальным балетом Китая, показана тяжёлая жизнь данной провинции. Составляющей частью этого произведения является танец «Дуньхуан Фэйтянь». Режиссер Фэй Бо говорил о вдохновении во время его создания: «Красота и обаяние Дуньхуана очень трогательны, потому что “люди Дуньхуана” охраняют его долгие годы, из поколения в поколение. Этот дух наследования запоминающийся и достоин восхищения».

Основная идея – это изображение сильных «людей Дуньхуана», которые осмелились взять на себя ответственность за будущее китайского народа.

Фэй Бо, балетмейстер и руководитель Центрального балета, набрал команду, чтобы изучить культуру и танец названной провинции, провёл там три месяца и был восхищён духом дуньхуанских жителей, вдохновивших его на творчество: «В процессе компиляции и создания балета я чувствовал, что большое количество людей использовало свои фигуры для отливки фресок на каменных стенах тысячи лет. Дуньхуан состоит не только из песка и краски, здесь воплощено бесчисленное множество жизней».

Танцевальные движения в «Дуньхуан» – это сочетание современного балетного искусства и традиционного танца. Элементы последнего как одного из китайских классических искусств изображены на фресках пещеры Могао. Это искусство характеризуется изящными и плавными движениями тел и рук танцоров, эмоциональной выразительностью. Танцевальные движения реконструированы в соответствии с изображениями танца на

фресках и постепенно сформировали яркий и экзотический стиль танца Дуньхуан.

Начиная с периода Воюющих царств и заканчивая временами династий Цинь и Хань, Дуньхуан вобрал в себя уникальные танцевальные формы и стили множества этнических групп, благодаря чему показана их история и культура. Судя по танцевальным позам на фресках Дуньхуана, здесь сочетаются стили и характеристики танца западных регионов, классического и местного народного танцев, а также культуры различных этносов, проживавших вдоль древнего Шёлкового пути. В сегодняшний танец Дуньхуан добавлено много современных элементов.

Танцевальные фрагменты «Летающие апсары» и «Мэйиньяо» включают в себя балет, китайский и народный танец, знакомят с историей тысячелетнего дуньхуанского искусства. Танцы хусюань и чжэчжи в стиле западных регионов также основываются на традиционных формах и объединяют элементы китайской культуры – пекинскую оперу и боевые искусства. Восточная красота танца Дуньхуан выражает художественное восприятие китайской нации с помощью балетного искусства. «Дуньхуан» представляет зрителям давнюю культуру китайской нации, вызывает к ней интерес и стремление сохранить и передать потомкам уникальное наследие.

В балете «Дуньхуан» все персонажи и сюжетные линии реальны, а декорации и актёрские движения разработаны на основе изображений на фресках в пещерах Могао. Например, форма лотоса на фресках эвфемистически выражает целостность и благородный характер людей Дуньхуана, множество стульев в танцевальной драме символизирует надгробия хранителей Дуньхуана, целью жизни которых было сохранение уникальных артефактов.

В начале танцевальной драмы в качестве отсылки к историческим реалиям на сцене появляются изображения фресок из пещеры Могао и портретов людей, причастных к сохранению этих мест.

Образы спектакля во многом символичны. В центре – история любви художника и девушки-музыканта, развивающаяся на фоне фресок из пещеры Могао. Трагедия заключается в выборе между долгом восстановления и сохранения истории уникальной местности и желанием следовать за любимым человеком. Герой выбирает первый путь. Важную смысловую нагрузку в балете несёт образ древних монахов, словно рассказывающих зрителям тысячелетнюю историю Дуньхуана, символично цветовое решение костюмов главных героев.

Хореографическую драму продолжает танец, в центре которого – образ птицы калавинки, её движения имитируются исполнителями в жестах и гриме.

Танцевальное шоу создавалось ради того, чтобы на зрителей, произвели впечатление фрески, находящиеся в пещерах Могао. Спектакль адресован прежде всего молодёжи, чтобы не прерывалась преемственность между поколениями, не забывалась жертвенная работа первых исследователей Дуньхуана, а также продолжалась деятельность по сохранению и восстановлению историко-культурного наследия.

«Дуньхуан» представляет современным зрителям многовековую культуру китайской нации и её яркие художественные образы. Балет отличается высоким уровнем хореографического искусства, он не только показывает, но и сохраняет в истории духовные ценности простых людей Дуньхуана, значимых и почитаемых в традиционной культуре Китая.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории создания танцевальной драмы «Дуньхуан», которая является достоянием национального балета Китая. Автор обращает внимание на сочетание в заявленном феномене восточных традиций и западноевропейской школы балетного искусства.

SUMMARY

The article is devoted to the history of the creation of the dance drama «Dunhuang», which is the property of the National Ballet of China. The author draws attention to the combination of Eastern traditions and the Western European school of ballet art in the declared phenomenon.

Цмыг Г.П.

К ВОПРОСУ О РЕЦЕПТИВНОЙ СТРАТЕГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Проблема проявления феномена рецепции национального хорового наследия в современной музыкальной культуре находится в русле актуализации рецептивных изысканий в недрах гуманитарной исследовательской парадигмы. Рецепция национального хорового наследия встроена в качестве важного звена в современный культурно-исторический процесс по возрождению и развитию национальной культуры Беларуси. Современные отечественные композиторы в своём

творчестве постоянно обращаются к образцам вокальной (хоровой) музыки, созданным в прошлые историко-стилевые периоды. Е. Атрашкевич, А. Ращинский, В. Копытько, О. Залётнев, В. Кистень, Л. Симакович, В. Кузнецов, Е. Поплавский, Л. Шлег и другие создали уникальные хоровые композиции на основе художественного осмысления национального хорового наследия, занявшие важное место в панораме репертуара белорусских коллективов, при этом каждое исполнение вызывает особое внимание и общественный резонанс. Постигание особенностей функционирования национального хорового наследия в современной белорусской музыкальной культуре обеспечивает выявление самобытного преломления национальных традиций в современном пространстве культуры.

Белорусская хоровая музыка в той или иной степени рассматривается в кругу проблематики, связанной с осмыслением национальной хоровой художественной музыки в различных аспектах, среди которых: функционирование отечественной музыкальной культуры в широком историческом и географическом контексте (О. Дадиомова); история становления и развития художественного образования в Беларуси (В. Прокопцова) и музыкальной педагогики (К. Степанцевич); теоретические и исторические проблемы белорусского православного музыкально-певческого искусства (Л. Густова-Рунцо); становление церковной музыки в Беларуси от истоков до современности, пути её распространения и национальная характерность (Гай де Пикарда, С. Шейпа, С. Немогай, Л. Густова-Рунцо, Т. Костюковец и др.); развитие белорусского народного музыкального творчества, типология раннетрадиционной песенной классики, стилистики и диалектов народной песенной речи (Л. Мухаринская), стиля музыкального мышления современности (Т. Мдивани);

характеристика музыкальной жизни и композиторского творчества Беларуси (С. Нисневич, Т. Мдивани, Р. Сергиенко); анализ актуальных для музыкальной социологии методологических вопросов, процессов развития белорусской музыкальной культуры (В. Антоневиц, О. Дадюмова, Т. Лихач, И. Головач, Д. Яконюк, А. Друкт и др.), музыкально-теоретические проблемы хорового композиторского творчества (Н. Шиманский), жанровые особенности белорусской хоровой музыки (Т. Щербо, Г. Кулешова, А. Смагин, наши исследования).

Фрагментарно затрагивались вопросы рецепции в белорусской хоровой музыке в контексте исследования взаимосвязи национальной певческой традиции и белорусской академической хоровой музыки (в трудах А. Смагина а также в наших работах); выявления особенностей исторического процесса освоения белорусского фольклора в белорусской композиторской музыке (В. Антоневиц); специфики исполнительского фольклоризма (А. Гурченко); стилового воплощения гимнографии православного богослужения и разнообразных её проявлений в современной музыкальной культуре Беларуси (К. Чернова); воспроизведения некоторых закономерностей древней (архаичной) семантики в современном композиторском творчестве (Л. Густова-Рунцо); определения места и значения напева в церковно-певческом искусстве православия и хорала в музыкальном искусстве католицизма и униатства (Е. Сакович, Л. Густова-Рунцо, Т. Костюковец, Т. Лихач и др.), хоровом исполнительстве (работы А. Нечай, С. Герасимович, наши исследования) и другие. Наше внимание привлекли и работы, в которых начат процесс анализа рецепции белорусской хоровой музыки за рубежом через показ её воздействия на музыкальное искусство соседей, её представительство в мире, использование

белорусских народных мелодий в творчестве европейских композиторов, распространение за рубежом белорусских нотных материалов (Д. Сосновский), а некоторые аспекты рецепции прослеживаются в работах о преемственности в белорусской хоровой музыке и включены в круг вопросов, рассматривавшихся в трудах по эстетике (А. Ладыгина). Вместе с тем специально вопросы рецепции белорусского национального хорового наследия в современной музыкальной культуре не затрагивались.

Всё вышесказанное актуализирует цель статьи, которая определена нами как обоснование рецептивной стратегии исследования художественного осмысления национального хорового наследия в современной белорусской культуре. Для её достижения мы предпримем попытку наметить основные методологические основания, выстроить аргументацию и сформировать специальный тезаурус рецептивной стратегии исследования.

Белорусское национальное хоровое наследие предстаёт как целостный объект, обусловленный национальной певческой традицией в триединстве народной, сакральной и секулярной сфер хоровой культуры. В методологических основаниях концепции рецептивной стратегии исследования художественного осмысления национального хорового наследия в современной белорусской культуре, на наш взгляд, следует обратиться к методологии, ориентированной на системно-синергетический подход, который включает привлечение различных методологических оснований.

Так, методология целостного анализа (по В. Цуккерману) образцов национального хорового наследия и их рецепции должна привлекаться, с одной стороны, с целью анализа свойств отдельных сторон произведения в их взаимосвязях, а с другой – будет актуальной для

изучения историко-культурного контекста, историко-стилистической целостности, в которых это наследие создавалось и бытовало, включая привлечение многообразных сведений о музыкальном материале. Ценностный подход (по Ю. Холопову) к анализу образцов национального хорового наследия и их рецепции в современной музыкальной культуре мы будем применять в исследовании для разработки проблематики в области понимания музыкального произведения как определённого вида эстетического переживания духовных ценностей, постижение путей реализации эстетического содержания произведения через оперирование музыкально-композиционными средствами.

Постижение феномена рецепции национального хорового наследия в современном композиторском творчестве на основе типологического метода позволит создать целостную картину национального хорового наследия посредством характеристики существенных признаков жанрово-стилевых моделей (образцов) фольклорной, церковной и светской хоровой музыки (в том числе и преданных забвению в известных социоисторических условиях) и их рецепции в современном композиторском творчестве и исполнении, включающей реконструкцию (воссоздание структурных, стиливых и жанровых характеристик конкретных образцов фольклорной, церковной и светской хоровой музыки); реставрацию (воссоздание частично утерянных образцов и восполнение недостающих фрагментов партитур); интерпретацию (авторские транскрипции, переложения, обработки, аранжировки, оркестровки); исполнительскую редакцию (переложение, обоснование исполнительских рекомендаций).

Проблематика нотации музыкального материала и специфика фиксации хорового произведения в разные периоды истории

актуализируют привлечение методологии анализа истории нотации хоровой музыки в её связи с музыкально-исполнительской практикой, музыкально-педагогическими установками, общеэстетической теорией конкретного историко-стилевого периода, включая современность. При этом текст как собственно образцов национального хорового наследия, так и их рецепции современными композиторами и исполнителями необходимо рассматривать в русле разработки музыкально-онтологической концепции (по Н. Корыхаловой), которая акцентирует подход к пониманию исполнительства как именно творческой деятельности. Таким образом, рецепция национального хорового наследия в исполнительстве рассматривается в русле музыкально-онтологической концепции, понимании искусства музыки как искусства музыкально-исполнительского.

Проблема рецепции национального хорового наследия в современной хоровой культуре требует привлечения методов социологического подхода в музыкознании, инструменты которого дают возможность рассмотреть вопросы социокультурной обусловленности состояния хоровой культуры на различных исторических этапах национальной истории. Музыкально-социологические исследования позволят рассмотреть национальное хоровое наследие в контексте особенностей музыкальной жизни, форм музыкальной деятельности, общественных институтов и слоёв социума соответствующего исторического периода, в недрах которых было создана и функционировала музыка. Так, инструментарий музыкальной социологии даёт возможность охарактеризовать участников музыкальной коммуникации (создателей, исполнителей и реципиентов) с позиции их ценностных и творческих установок, этоса; создать конкретные рекомендации по популяризации и внедрению в

современный социум национального хорового наследия и его рецепции современными композиторами и исполнителями и другое.

Аргументация рецептивной стратегии исследования белорусской хоровой художественной музыки, на наш взгляд, должна быть построена на основе и типологического метода, что позволит создать целостную картину национального хорового наследия посредством характеристики существенных признаков жанрово-стилевых моделей фольклорной, церковной и светской хоровой музыки и их рецепции в современном композиторском творчестве и исполнительстве. В зависимости от художественной концепции рецептивной работы с музыкальным материалом национального хорового наследия выстраивается и рецептивная стратегия его осмысления. Анализ произведений, созданных в русле реконструкции, требует жанрово-стилевого подхода; реставрация предполагает историко-стилевую и текстологическую методологию; интерпретация предусматривает особое внимание к композиционной технике, приёмам хорового письма; постижение исполнительской редакции должно опираться на инструменты музыкального краеведения, теории исполнительства, в частности в области органики и тембра (хоровой фактуры).

Разработка и введение в практику специальных методов анализа образцов рецепции национального хорового наследия (современных партитур и исполнительских проектов) требует использования научной и научно-методической базы в области истории и теории хорового исполнительства. Поэтому необходимо привлекать специальные хороведческие методы анализа партитур, основанные на постижении хоровой органики, фактуры, темброакустики, письма.

Вокальная (хоровая) специфика исследуемой музыки, несомненно, обуславливает хороведческий аспект наших исследований, включая и

освещение специальных вопросов вокально-хорового исполнительства. При этом необходимо расширять музыковедческий терминологический аппарат за счёт собственно хоровых понятий. При этом, как известно, упорядоченной совокупности хоровых понятий (тезауруса) не существует в силу многозначности исполнительской понятийно-терминологической системы. Поэтому составление хороведческого тезауруса способствует дальнейшему развитию исследований. При этом важнейшими сферами тезауруса являются особенности «бытия» хора как инструмента и его современная трактовка; анализ вокально-исполнительских технологий в современном хоровом искусстве.

В хороведении понятийный аппарат заимствуется из теоретического и исторического музыкознания и трактуется по-разному, постепенно приобретая статус традиции использования понятий, определяемой исполнительской школой, жанром, стилем и другим. Это приводит к узкоспециальной, вокально-хоровой исполнительской понятийной системе, требующей особых комментариев и пояснений, что предполагает обоснование хороведческих концептов. Среди них можно выделить следующие: хор – «вокальный инструмент», хоровая органика (хоровая капелла, вокально-инструментальная капелла, симфонический хор, камерный, однородный и детский хор); хоровая фактура (техника хорового письма, хоровая инструментовка, хоровое изложение, хоровая сонористика).

В заключение подчеркнём следующее. Хоровая художественная музыка входит в сферу научного интереса белорусского искусствоведения. При этом специальных работ, в которых были бы осуществлены целостные, системные фундаментальные исследования по рецепции национального хорового наследия в современной белорусской культуре, не существует.

Методологические основания стратегии рецепции национального хорового наследия предполагают системно-синергетический подход, который включает: 1) целостный подход (по В. Цуккерману); 2) ценностный подход (по Ю. Холопову); 3) типологический метод, направленный на создание целостной картины национального хорового наследия на основе характеристики существенных признаков жанрово-стилевых моделей (образцов) фольклорной, церковной и светской хоровой музыки и их рецепции в современном композиторском творчестве и исполнительстве в виде реконструкции, реставрации, интерпретации, исполнительской редакции; 4) специальные хороведческие методы анализа партитур; 5) методологии анализа истории нотации хоровой музыки в её связи с музыкально-исполнительской практикой, музыкально-педагогическими установками, общеэстетической теорией конкретного историко-стилевого периода, включая и современность; 6) музыкально-онтологическая концепция (по Н. Корыхаловой); 7) привлечение методов социологического подхода в музыкознании.

Рецептивная стратегия исследования функционирования национального хорового наследия в современной белорусской культуре зиждется на постижении художественной концепции произведений современных композиторов, в основе которой лежит реконструкция, реставрация, интерпретация и исполнительская редакция.

Составление хороведческого тезауруса способствует дальнейшему развитию исследований. Специфика хороведческого тезауруса определяется необходимостью апеллировать хороведческими концептами. При этом необходимо расширять музыковедческий терминологический аппарат за счёт собственно хоровых понятий.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринимается попытка обоснования рецептивной стратегии исследования художественного осмысления национального хорового наследия в современной белорусской культуре. Автором намечены определяющие методологические основания, выстроена аргументация и сформирован специальный тезаурус рецептивной стратегии исследования.

SUMMARY

The article attempts to provide a grounding of the receptive strategy of research of creative reflection of the national choral heritage in the modern Belarusian culture. The author outlines the main methodological grounds, builds argumentation and forms a special thesaurus of the prescriptive strategy of research.

КИТАЙСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX – НАЧАЛА XX В.

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Особенностью русской культуры всегда была открытость для культурного диалога с различными регионами Востока, о чём в середине прошлого века справедливо писал исследователь Б. Греков: «Едва ли в какой-либо другой стране средневекового мира, – свидетельствовал учёный, – можно встретить так много перекрёстных культурных влияний, как на Руси. Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали Русь. Персидские ткани, арабское серебро, китайские материи, сирийские изделия, египетская посуда, византийская парча, франкские мечи и т. д. шли на Русь и, конечно, служили не только предметами потребления богатых классов русского общества, но и образцами для художественного творчества русских мастеров» [2, с. 396]. В начале XIX в. интерес русской интеллигенции к странам Востока и, в частности, к Китаю, растёт. В 1816 – 1818 гг. в России издавался «Азиатский музыкальный журнал». В 1824 г. был опубликован первый масштабный труд Е. Тимковского, посвящённый Средней Азии, Монголии и Китаю [5]. Трудно переоценить и сегодня значение исследований В. Васильева по востоковедению и, в частности, по древней китайской литературе. Он одним из первых европейских учёных изучил знаменитую «Книгу песен» – «Ши-цзин», относящуюся к XII – XI вв. до н. э., обследованные параметры которой могут дать музыковедам ключ к расшифровке характера звучания этого древнейшего памятника мировой культуры [1].

Среди музыкальной интеллигенции против европоцентристских взглядов не раз выступал композитор и музыкальный критик А. Серов. Значительное внимание восточным параллелям в русском искусстве, культуре уделял музыкальный критик, идейный вдохновитель «кучкистов» В. Стасов. Увлечённый идеей ориентализма, он обнаруживал восточные влияния на многих уровнях жизни россиян, фольклора, подчёркивая, что это «и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и давала ей такую характерную окраску» [4, с. 528]. Инициировали интерес к восточной экзотике публикации в периодических изданиях России того времени. Разнообразную информацию о жизни и музыке арабов, персов, японцев, турков, китайцев предоставляли такие издания, как «Живописное обозрение», «Русский мир», «Биржевые ведомости» и другие.

Одним из первых композиторов России, проявивших интерес к культуре Китая, был Цезарь Антонович Кюи. Талантливый композитор, музыкальный критик, активный член «Могучей кучки», получил признание не только на родине, но и за рубежом. Его долгая творческая жизнь отразила практически все этапы становления и развития «новой русской музыкальной школы», была необыкновенно богата музыкальными событиями и премьерами. Ц. Кюи – автор четырнадцати опер, множества романсов, камерных, хоровых, оркестровых сочинений. По мнению большинства исследователей, произведения композитора отличаются искренним чувством, лиризмом, высоким художественным вкусом.

У Ц. Кюи мы обнаруживаем перспективную тенденцию для дальнейших судеб русского искусства, связанную с расширением образного пространства театральных жанров, с выходом к культурному диалогу с неевропейскими культурами. В этой связи обращает на себя

внимание одна из ранних опер композитора «Сын мандарина», связанная с китайской сюжетикой. В музыковедческой литературе традиционно практически не уделяют внимания этому сочинению. На наш взгляд, интересна не столько сама восточная стилистика оперы, сколько её новые художественные интенции, направленные на освоение средствами европейской музыки новых, географически весьма удалённых от России культур. Обращение Ц. Кюи к новой восточной тематике свидетельствует о причастности образованного музыканта-интеллектуала к общим историко-культурным и научным тенденциям своего времени.

В опере «Сын мандарина» композитор впервые попробовал силы в создании музыки ориентального плана. Новое сочинение представляло собой небольшую комическую оперу в одном действии на популярный в то время китайский сюжет. Либретто написал друг композитора, драматург В. Крылов. Работа над оперой и её постановкой в своеобразном домашнем театре проходила с большим энтузиазмом. Все члены кружка М. Балакирева принимали в ней самое живое участие. Премьера состоялась в феврале 1859 г., на которой М. Мусоргский, обладавший яркими вокальными данными, выступил в роли мандарина Кау-Цинга, в женской роли дочери трактирщика Иеди – жена композитора Мальвина Кюи. В других ролях были заняты солист русской оперы П. Гумбин (трактирщик Зинзингу) и певцы-любители К. Вельяминов и Л. Чернявский (слуги Зинзингу – Зай Санг и Мури). Увертюра к опере была исполнена в четыре руки Ц. Кюи и М. Балакиревым (по воспоминаниям В. Стасова, роль влюблённого Мури исполнил сам Ц. Кюи).

Несмотря на «домашние» условия постановки, отношение к ней было серьёзным. Большое внимание уделялось декорациям, которые

были сделаны «на китайский лад», либреттист В. Крылов и автор музыки тщательно подобрали соответствующие восточной экзотике костюмы и парики. Слушатели, среди которых были А. Даргомыжский и В. Стасов, тепло приняли домашнюю премьеру оперы, которая, по сути, открыла легендарный путь русского оперного «кучкизма». Музыкальный язык оперы не мог отличаться той восточной «достоверностью», которая могла бы присутствовать в сочинении. Это объясняется многими факторами: во-первых, комедийный характер сочинения не предполагал глубокого постижения специфики традиций и изначально ориентировал на условный китайский колорит; во-вторых, изучение восточных регионов мира в научном пространстве России находилось в стадии становления; в-третьих, как образованному человеку своего времени Ц. Кюи было достаточно собственных представлений о далёкой Поднебесной, чтобы создать искренний, исполненный доброго юмора комедийный спектакль.

Убедительным подтверждением того, что «Сын мандарина» произвёл на главу «Могучей кучки» яркое впечатление, явилось его собственное желание сделать инструментовку этой оперы. В первой половине 1860-х годов М. Балакирев реализовал своё намерение и переинструментировал большинство номеров сочинения. В целом, автору произведения работа М. Балакирева понравилась, о чём он писал: «Пересматривая инструментовку “Мандарина”, я всё улыбался от удовольствия» [3, с.45]. Единственное сомнение вызывало слишком частое использование арфы в сопровождении вокальных номеров: в те времена арфа в оперном оркестре применялась эпизодически и не имела большой популярности у композиторов. М. Балакирев был уверен в оправданности частого звучания этого инструмента, поскольку он отвечал, по его мнению, характеру китайского сюжета. В итоге арфа

действительно придала музыке особый стилизованный восточный колорит.

Ц. Кюи удалось и на уровне музыкального языка воссоздать условный колорит далёкой страны. Этим объясняется частое использование ангемитоники, классических моделей пентатоники, придающих музыке специфически «китайское» звучание.

Незатейливый сюжет произведения, связанный с традиционной темой стремления к счастью двух влюблённых, преодолевающих препятствия на своём пути, соответствовал жанру комической оперы. Это тем более интересно в связи с дальнейшим развитием «кучкизма», в лоне которого жанр комической оперы практически отсутствовал.

На профессиональной сцене «Сын мандарина» был поставлен в 1878 г. в Петербургском клубе художников, и долгое время этот спектакль пользовался неизменной популярностью. Считается, что эта опера стала одним из самых репертуарных сценических произведений русского классика. Знаменательным стал премьерный вечер 11 ноября 1901 г.: в Москве на сцене Нового театра с большим успехом были поставлены три одноактные оперы – «Пир во время чумы», «Сын мандарина» Ц. Кюи и «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова. Вскоре обе одноактные оперы Ц. Кюи были поставлены в московском Большом театре, где также давались в одном спектакле: партию влюблённого Мури исполнял выдающийся русский певец Л. Собинов.

Таким образом, комическая опера Ц. Кюи «Сын мандарина» открыла дорогу русскому музыкальному искусству в мир далёкой восточной экзотики. Композитор впервые интерпретирует китайские образы в контексте русской профессиональной композиторской школы, и его художественные поиски корреспондировались с научными

интересами отечественных учёных, постепенно расширяющих представления о традициях неевропейских регионов мира.

В условиях культуры Серебряного века интерес русской интеллигенции к ориентальной тематике повышается. У русских поэтов появляются стихи, напрямую связанные с китайской тематикой. Примером может служить поэтический цикл «Китай» Николая Гумилёва. В музыкальном искусстве этого времени условно-декоративный китайский стиль *шинуазри* (фр. *chinoiserie*) оригинальным образом преломился в опере «Соловей» И. Стравинского, написанной по сказке Г. Х. Андерсена. Несмотря на то, что данная опера может восприниматься «игрой в Восток», китайские рецепции в ней очевидны. Это стремление композитора передать моносиллабическую природу китайской речи, особое значение колокольных звучаний, типичных для культуры Поднебесной; в произведении прекрасно стилизован ритуальный характер «Церемониального шествия» с «застывшими» глухими басами, внутренней статикой и одновременно напряжённостью движения. Опера «Соловей» И. Стравинского стала ещё одним мостиком, ведущим композиторов новой генерации к освоению китайской темы.

Одним из первых оперных сочинений советской России стала опера «Сын Солнца» композитора С. Василенко, написанная в 1929 г. на либретто М. Гальперина. В опере были представлены реальные исторические события, которые произошли в Пекине летом 1900 г.: мощное восстание было направлено против колониальной политики европейских стран, доведших китайский народ до крайней степени нищеты и социального бесправия. Действующие лица в опере условно делятся на два противостоящих лагеря: европейцы (англичане, немцы, русские) и китайцы, представленные, кроме главного героя

произведения Лао Цзы, членами так называемого «боксёрского восстания», уличными актёрами, заговорщиками. Лирическая драма – любовь Авроры, дочери генерала Гамильтона, к борцу и философу Лао Цзы – разворачивается на фоне достаточно ярких жанровых и социально окрашенных сцен.

Анализ оперы свидетельствует о том, что композитору достаточно убедительно удалось интерпретировать китайские образы, демонстрируя при этом глубокие знания китайской музыкальной культуры. Исследователи творчества С. Василенко свидетельствовали, что у него были сотни китайских напевов, которые он частично использовал в предшествующих произведениях («Китайская сюита» для симфонического оркестра, романс «Цветы опиума», музыка к пьесе Герстя «Чу Юн-вай»). Талант композитора проявился в мастерстве оркестрового колорита, имитирующего звучание колоколов на пагодах; в стилизации театрализованных представлений, в разработке народных песен и танцев в сцене «китайского базара».

Расцвет советского балета берёт своё начало с постановки «Красный мак» (переименованный позже в «Красный цветок») Р. Глиэра. Глубокий интерес к музыкальной культуре Китая характеризовал практически всех участников создания этого произведения, включая исполнительницу главной роли Тао Хоа балерину Е. Гельцер, которая в своё время посетила на гастролях Харбин и с восторгом восприняла традиции старинного китайского театра, изучила мастерство китайских актёров.

Яркой стороной балета стало отражение многих аспектов быта, нравов Китая, особенностей его музыкального языка. Сегодня очевидно, что несмотря на некоторые условно-«экзотические» приёмы художественной выразительности, композитору и постановщикам всё

же удалось выйти на новый уровень осмысления традиций именно азиатской страны, органично ассимилировать их в контексте музыкальных завоеваний русской классической школы. Композитор органично включил в структуру балета традиционные церемониальные и театральные моменты китайского быта («Церемония китайского чая», «Приготовление китайского театра»); многие дивертисменты разносторонне отражают специфику программно-изобразительных танцев Поднебесной («Шествие и танец с мечами», «Танец китайского акробата», «Танец с шарфами», «Танец с зонтиком», «Танец с лентой», «Танец с веером», «Танец с золотыми пальцами»). Р. Глиэру в итоге удалось воспроизвести ярко выраженный национальный колорит китайской музыки, привлекая в арсенал художественных средств выразительности ладо-гармонические приёмы (бесполутоновые и пентатонные лады), своеобразную, изысканную, благодаря смещённым акцентам, ритмику, красочную оркестровку, в которой разнообразными тембрами (звучанием деревянно-духовых в высоком регистре в сочетании с челестой, ксилофоном, треугольником, гонгом) достигаются «акустические аллюзии» с традиционным инструментарием Китая.

Таким образом, можно констатировать достаточно устойчивый интерес русских композиторов к китайской теме, что во многом обогатило образный мир русской культуры, стилистику музыкально-сценических произведений, инициировало изучение традиций Поднебесной новыми поколениями музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, В. П. Материалы по истории китайской литературы / В. П. Васильев. – СПб. : Литография Иконникова, 1887. – 292 с.
2. Греков, Б. Д. Киевская Русь / Б. Д. Греков. – М. : Госиздат, 1953. – 456 с.

3. Назаров, А. Ф. Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – М. : Музыка, 1989. – 224 с.
4. Стасов, В. В. Избранные сочинения / В. В. Стасов. – М. : Госиздат, 1952. – Т. 2. – 624 с.
5. Тимковский, Е. Ф. Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах : в 3 ч. / Е. Ф. Тимковский. – СПб. : Тип. Медицинского департамента М-ва внутренних дел, 1824. – Ч. 1. – 427 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены произведения русских композиторов XIX – начала XX в., в которых отражены разнообразные интенции, связанные с творческим интересом русских музыкантов к китайской культуре, образности, музыкальным традициям.

SUMMARY

Works of Russian composers of XIX – beginning of XX centuries are presented in this article, in which various intentions are reflected, that are connected with creative interest of Russian musicians to the Chinese culture, imagery and musical traditions.

Чжу Гэлимэн

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОГРАММНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка
(Поступила в редакцию 10.03.2023)*

Изучение программной музыки является актуальной задачей музыкознания, что обусловлено востребованностью программных сочинений как в композиторской, так и в исполнительской практике современности. Программная музыка занимает важное место в истории мировой музыкальной культуры, демонстрируя свою универсальность и многогранность. Особое место произведениям программного характера

отведено в музыкальном наследии белорусских и китайских композиторов XX в.

Начало искусствоведческого осмысления феномена программности в музыкальном искусстве было положено композиторами-романтиками Ф. Листом, Р. Шубертом и Р. Вагнером. В XX в. музыкально-теоретические аспекты программной музыки рассматривались советскими музыковедами Б. Асафьевым, Ю. Хохловым, Г. Крауклисом, М. Арановским и другими. Среди современных китайских учёных к вопросам теории программной музыки обращались Ли Чжэн и Чжуан Цзюньцзе. Несмотря на значительное количество имеющихся научных трудов, посвящённых программности в музыке, многие теоретические аспекты этого явления остаются недостаточно изученными. В частности, малоизученным и не систематизированным оказывается спектр художественных образов программной музыки разных эпох и стран, а также значительные пробелы присутствуют в изучении современных программных сочинений китайских и белорусских композиторов.

Программная музыка в истории мировой музыкальной культуры прошла длительный путь эволюции, совершенствования и расширения диапазона художественных образов. Истоки программности в музыкальном искусстве Г. Крауклис усматривает в античной теории подражания (*mimesis*), что подразумевает создание художником произведения «в подражание» объективному образу или явлениям окружающей действительности [2, с. 51]. Неслучайно первые опыты добавления к музыкальному произведению литературной программы относятся к эпохе Античности, примером чего служит пифийский инструментальный ном Сакада «Битва Аполлона с драконом Пифоном» (586 г. до н. э.) [7, с. 37]. Представляется вероятным, что музыка этого

сочинения носила звукоподражательный характер, иллюстрируя звуки боевого сражения.

С развитием музыкального искусства и усложнением средств музыкальной выразительности в эпоху романтизма к программности были выдвинуты новые философско-эстетические требования. Одним из основоположников теории программности в музыке стал Ф. Лист, высказавшийся о том, что программа – это «изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперёд указать поэтическую идею целого, навести на её главнейшие моменты» [4, с. 285]. Именно идея синтеза музыки и слова подчёркивается в определениях программной музыки, предложенных в XX в. советскими музыковедами. Так, Ю. Хохлов пишет о том, что программная музыка – это «музыкальные произведения, имеющие определённую словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатлённое в ней содержание» [6, с. 442]. М. Арановский характеризует программную музыку как «один из видов синтеза музыки и слова, возникающий на основе инструментальных жанров» [1, с. 18].

По форме своего изложения программа музыкальных произведений может быть представлена разными способами. Программа может представлять собой краткий заголовок, указывающий на конкретное явление, послужившее для композитора истоком музыкальной фантазии (симфоническая пьеса Э. Грига «Утро» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», вторая часть симфонии № 6 Л. Бетховена, озаглавленная композитором «У ручья»). В качестве краткого программного заголовка может выступать имя персонажа, образ которого вдохновил композитора на создание музыки (сюита-

фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, пьеса «Шопен» из фортепианного цикла «Карнавал» Р. Шумана). В отдельных случаях имя литературного персонажа может преподноситься как олицетворение целой эпохи с её эстетикой (симфоническая поэма Р. Штрауса «Дон-Кихот – фантастические вариации на тему рыцарского характера»). В отдельных случаях композиторы предлагают подробную литературную программу для своих инструментальных произведений, примером чего является «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза.

Ю. Хохлов выделяет три вида программности: картинную, обобщённо-сюжетную и последовательно-сюжетную.

К картинному виду программности относятся сочинения, «отображающие один образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий существенных изменений на протяжении всего его восприятия» [6, с. 444]. Такие сочинения могут быть посвящены образам природы, картинам народного быта, портретным характеристикам определённых персонажей. Для пейзажных музыкальных зарисовок характерно использование звукоизобразительных приёмов, имитирующих звуки природы (пение птиц, журчание ручья, раскаты грома), либо сигнальные звуки (охотничьи или военные). В сочинениях-портретах, посвящённых воплощению образа того или иного персонажа, очерчивается характер и настроение изображаемого героя.

В основе программно-сюжетных музыкальных произведений лежит тот или иной литературный источник, на основе которого композитор выстраивал музыкальную драматургию своего сочинения и подбирал соответствующие программному замыслу средства музыкальной выразительности. Как отмечает Ю. Хохлов, автор музыкального сочинения, «относящегося к обобщённо-сюжетному типу программности и связанного через программу с тем или иным

литературным произведением, не ставит целью показать обрисованные в нём события во всей их последовательности и сложности, но даёт музыкальную характеристику основных образов литературного произведения и общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих сил» [6, с. 444]. Для произведений, относящихся к последовательно-сюжетному типу программности, характерно отображение не только общего сюжетного плана, но и промежуточных этапов развития событий в их последовательности. Важно отметить, что для воплощения сюжетной программы в музыкальном произведении композиторы создают музыкальную форму, развитие которой соответствует сюжетному литературному плану.

В разные эпохи в программной музыке актуализируются те или иные образные сферы, связанные с философией, эстетикой и литературой своего времени.

Характеризуя программную музыку эпохи Барокко, А. Шибинская указывает на наличие следующих видов программных сочинений XVII в.:

– баталии (инструментальный жанр, посвящённый военным сражениям, например, соната «La Vittoria trionfante» («Триумф победы») и симфония «La gran battaglia» («Великая битва») М. Учеллини, клавесинная сюита У. Берда «The Battle» («Битва»));

– звукоподражательные композиции для клавесина, имитирующие звучание различных музыкальных инструментов («Гамбурин» Ж. Ф. Рамо, «Волынка» и «Флейта и барабан» У. Берда);

– образы живой и неживой природы (пьесы «Кошка», «Курица» и «Собака» К. Фарина для струнного ансамбля, скерцо «Кукушка»

Б. Паскуини, пьесы «Кошка», «Курица и петух», «Лягушка» Г. Бибера, «Бабочки» Ф. Куперена, «Кукушка» Л. Дакена и др.);

– сценки из крестьянской жизни (пьесы «Жнецы» и «Сборщики винограда» Ф. Куперена);

– портретные зарисовки («Дофина», «Цыганка» Ж. Ф. Рамо, «Султанша», «Страждущая», «Шалунья», «Льстивая», «Страстная» и «Лукавая» Ф. Куперена) [7, с. 39];

– иллюстрации библейских сюжетов («Музыкальное представление некоторых библейских историй в шести сонатах для клавира» И. Кунау, цикл сонат для струнных и basso continuo Г. Бибера «Тайны коронавания Богоматери») [7, с. 40].

В XVIII в. к указанным видам программных произведений добавляются сочинения, посвящённые образам великих композиторов («Апофеоз Люлли» и «Парнас, или апофеоз Корелли» Ф. Куперена).

Развитие жанра симфонии в XVIII в. расширило спектр типов программной музыки. Среди программных симфоний венских классиков встречаются симфонии, программа которых связана с:

– театральной постановкой, во время которой звучала симфония (симфония № 60 «Рассеянный» Й. Гайдна, сочинённая для исполнения перед одноимённой комедией Ж. Ф. Реньяра);

– особым днём церковного календаря (симфония № 26 «Lamentatione» Й. Гайдна, предназначенная для исполнения в Страстную пятницу);

– социально-политическими событиями (симфонии «Взятие Бастилии» К. Д. фон Диттерсдорфа, «Большая характеристическая симфония на мир с Французской республикой» П. Враницкого);

– важными светскими празднествами (симфония «Афродита» А. Враницкого, сочинённая по случаю бракосочетания Лобковица и

принцессы фон Шварценберг, симфония № 59 «Пламя» Й. Гайдна для праздничного фейерверка в Эстерхази) [5, с. 99];

– определённой национальной культурой («Симфония в пяти национальных стилях» К. Диттерсдорфа, симфония «Радость венгерского народа» П. Враницкого);

– образами античной мифологии (симфония № 43 «Меркурий» Й. Гайдна, симфония № 41 «Юпитер» В. Моцарта, симфония К. Д. фон Диттерсдорфа по поэме Овидия «Метаморфозы»).

Как уже отмечалось, подлинный расцвет программной музыки наступил в эпоху романтизма, когда композиторами особенно подчёркивалась тесная связь музыки и литературы. Программные сочинения занимают важное место в творчестве многих композиторов-романтиков: Ф. Мендельсона-Бартольди (увертюра из музыки к «Сну в летнюю ночь» У. Шекспира, увертюры «Морская тишь и счастливое плавание», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз»), Р. Шумана (увертюры к сценам из «Фауста» И. Гёте, циклы фортепианных пьес и отдельные пьесы для фортепиано), Г. Берлиоза («Фантастическая симфония», симфония «Гарольд в Италии», симфония «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», увертюры «Король Лир», «Роб Рой») и Ф. Листа (симфония «Фауст» и симфония к «Божественной комедии» Данте, симфонические поэмы и фортепианные пьесы и циклы).

Достижения западноевропейских композиторов-романтиков были подхвачены классиками русской музыки, создавших большое количество симфонических и камерно-инструментальных сочинений программного типа. Согласно исследованию Ю. Хохлова, для русской национальной музыкальной школы обращение к программности было продиктовано «эстетическими установками её ведущих представителей,

их стремлением к демократичности, общепонятности своих сочинений, а также “объективным” характером их творчества» [6, с. 447]. Основными жанрами русской и советской музыки, тесно связанными с литературной программой, в XIX – XX вв. стали жанры симфонии (симфония № 1 «Зимние грёзы» и симфония «Манфред» П. Чайковского, симфонии Д. Шостаковича «Первомайская», «1905 год» и «1917 год»), симфонической поэмы («Тамара» М. Балакирева, «Франческа да Римини» П. Чайковского, «Стенька Разин» А. Глазунова, «Остров мёртвых» С. Рахманинова, «Поэма экстаза» А. Скрябина), симфонической фантазии («Утёс» С. Рахманинова), симфонической картины («Садко» Н. Римского-Корсакова, «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора» А. Лядова, «Сны» С. Прокофьева).

В XX в. сфера программной музыки начинает осваиваться китайскими композиторами, активно перенимающими опыт европейских авторов. Для китайских композиторов наиболее актуальной оказалась картинная программность, соответствующая даосской философии, в основе которой лежит идея прославления красоты природы и передача через неё эстетического чувства. На основе анализа китайских программных сочинений для фортепиано Ли Чжэн выявил широкий спектр образности, характерной для картинной программности. К числу образов, представленных в фортепианных программных произведениях китайских авторов, Ли Чжэн относит следующие:

– портретные зарисовки («Пастушок играет на флейте» Хэ Лутина, «Рассказ старого человека» Сан Тона);

– психологические состояния человека («Из четырёх мечтаний» Ни Хонциня, «Настроения» Ван Цзяньчжуна, «Грусть» Сан Тона);

– традиционные национальные игры («Театральное зрелище у деревенского храма» Сан Тона);

– пейзажи («Осенняя пашня» Гао Вэйцзэ, «Ночные аллеи» Гао Пинга, «Отражение неба в озере» Е Сяоганга, «Журчание водопада в глубокой долине» Чу Ванхуа, «Ущелье» Гуо Вэньтина);

– жанровые сцены народных празднеств («Танец под аккомпанемент губного органчика» Сан Тона, «Праздник Луны» Вэн Дэцина, «Остистый колос (Праздник Лодки Дракона): воспоминания о прошлом» Ляо Шэньтина» [3, с. 118 – 119].

В качестве редких примеров сюжетной программности в китайской фортепианной музыке можно назвать пьесу «Инь и Ян» Чжао Цзяочэнг и «Две пьесы по прочтении поэм времён Танг» Сэй Чжэнминь.

Идеи программности в XX в. нашли широкое претворение в творчестве белорусских композиторов. Основными тематическими направлениями белорусской программной музыки в 1940 – 1980-е годы стали тема Великой Отечественной войны, которой посвящено большое количество инструментальных произведений, написанных преимущественно в крупных симфонических жанрах: симфонии («1941-й год» В. Золотарева, «Партизанская» Е. Глебова), симфонические поэмы («Из дневника партизан» Н. Аладова, «Партизанская быль» В. Оловникова), симфонические сюиты («Памяти Великой Отечественной войны» Н. Чуркина, «Брестская крепость» Д. Каминского). Основным средством передачи программного содержания в белорусской симфонической музыке о войне традиционно становятся интонации советских массовых песен, а также звукоподражательные эпизоды, имитирующие звуки военного сражения. В белорусской камерной музыке востребованной стала тема традиционной национальной культуры, воплощаемая при помощи

цитирования мелодий белорусских народных песен и танцев и подчёркиваемая программными заголовками. Примерами таких произведений являются «Белорусские напевы» для гобоя и фортепиано С. Полонского, «Белорусская мелодия» для виолончели и фортепиано А. Туренкова, «Белорусские новеллы» для цимбал Д. Каминского, «Белорусская зарисовка» А. Богатырева, фортепианный цикл «Белорусские сувениры» К. Тесакова, «Три белорусские мелодии» для гобоя, скрипки и фортепиано Г. Гореловой и другие. Если в симфонической музыке на военную тему чаще всего присутствует обобщенно-сюжетная программа, напоминающая слушателю о реальных исторических событиях Великой Отечественной войны, то музыка, воплощающая образы белорусского фольклора, обычно не имеет конкретного сюжета и относится к программности картинного типа. С 1990-х годов центральной темой программной музыки белорусских авторов стала национальная история, воплощённая через воспоминания о важных событиях прошлого либо о выдающихся деятелях белорусской истории и культуры. Трагическим страницам из жизни белорусского народа посвящены такие произведения с обобщённо-сюжетной программой, как симфонические поэмы «Пахаванне Хатыні» А. Мдивани, «Чарнобыльскія пакуты» В. Савчика, симфония № 10 «Чёрная быль» Ф. Пыталева, «Strontium-90» С. Бельтюкова, симфония «Куропаты» К. Тесакова и другие. Образ белорусского первопечатника Франциска Скорины нашёл воплощение в симфонии № 6 «Полацкія пісьмёны» А. Мдивани и в симфонии «Франциск Скорина: жизнь и бессмертие» В. Дорохина, относящихся к программности картинного типа.

Таким образом, программная музыка представляет собой феномен синтеза музыкального и поэтического искусства, прошедшего

длительный путь эволюции в истории мировой музыкальной культуры и продолжающего развиваться вплоть до настоящего времени. Об универсальности программной музыки свидетельствует её широкая распространённость как в искусстве стран Западной и Восточной Европы, так и в современной музыкальной культуре Китая. Основополагающим видом программности в китайской музыке XX в. становится картинная программность пейзажного плана, наиболее близкая менталитету китайского народа и даосской философии. Для современной белорусской музыки одним из главных направлений программности является обобщённая сюжетная программность, посвящённая событиям и образам национальной истории. Изучение китайской и белорусской программной музыки в настоящее время представляет собой актуальное направление музыковедения, нуждающееся в дальнейшем детальном и углубленном исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Что такое программная музыка? / М. Арановский. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 120 с.
2. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм / Г. В. Крауклис. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 312 с.
3. Ли, Чжэн. К проблеме исполнительского освоения европейской программной музыки студентами Китайской Народной Республики на фортепианных занятиях / Чжэн Ли, Е. П. Красовская // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО. – 2017. – № 1. – С. 115 – 125.
4. Лист, Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» / Ф. Лист // Избранные статьи / Ф. Лист. – М., 1959. – С. 271 – 349.
5. Новокрещенова, А. А. К вопросу изучения «программной» симфонии венских композиторов второй половины XVIII века / А. А. Новокрещенова, Т. В. Смирнова // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 4. – С. 94 – 103.

6. Хохлов, Ю. Н. Программная музыка / Ю. Н. Хохлов // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4. – М., 1978. – С. 442 – 449.

7. Шибинская, А. А. О программной музыке Барокко и её истоках / А. А. Шибинская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3. – С. 36 – 42.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены теоретические аспекты программной музыки: вопросы терминологии, классификации, художественного содержания и образных сфер. Важное место уделено анализу образного строя китайской и белорусской программной музыки XX в.

SUMMARY

The article deals with the theoretical aspects of the program music: the issues of terminology, classification, artistic content and imagery spheres. The important part is devoted to the analysis of the imagery structure of Chinese and Belarusian program music of the twentieth century.

Юй Болинь

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННЫХ РАДИОСПЕКТАКЛЯХ

Белорусский государственный университет культуры и искусств

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Активное развитие средств массовой информации в XX в. сформировало новую среду для функционирования художественной культуры. Взаимодействие искусства и медийных коммуникаций

привело к формированию новых гибридных форм, которые полностью стали принадлежать массмедиа. Среди них – радиотеатр, который функционирует исключительно в аудиоформате. Радиотеатр соединяет выразительные средства литературы, радио-, театрального и музыкального искусства, а также технические составляющие. Физическим материалом (инструментом) на радио является звук, который образуют голос актера, музыка, а также разнообразные шумы. При создании радиоспектакля важную роль играет его музыкально-звуковое оформление. В свою очередь, музыка является восприимчивой сферой к современным технологическим инновациям. Интерес музыкантов к необычным звучаниям, тембрам, равно как и стремление облегчить сложный труд композитора, привели к широкому применению в процессе сочинения и работы со звуком музыкально-компьютерных технологий (МКТ). При использовании МКТ достигается эффект полноты звуковой (мультимедийной) картины и эмоционально-образного воздействия на слушателя. В результате обработки средствами цифровых технологий и помещения в компьютерную среду музыкальное произведение приобретает качества виртуальности и интерактивности, что имеет особое значение в практике радиоискусства.

Искусствоведческих исследований, посвящённых радиотеатру, немного. Исследование теории и истории радиотеатра было предпринято в 1970-х годах. Проблема развития радиотеатра нашла отражение в работах российских (Н. Гааг, М. Глейзер, Т. Марченко, В. Кудрявцев, Н. Ефимова), белорусских (В. Нестерович, Е. Радкевич) и китайских (Лю Вэньцзя, Люй Яньфэй, Цзи Юань, Фань Чжан) исследователей. В. Трепенко в своей работе определяет сущность и жанрово-видовую классификацию радиотеатра, специфические особенности коммуникативной природы и средства художественной

выразительности радиотеатра; определяет основные этапы развития радиотеатра Беларуси; даёт обоснование понятию «медиаатеатр», которое раскрывает присутствие театрального искусства в современном медиапространстве [1]. Проблема влияния МКТ на современную культуру и образование нашла отражение в работах А. Апасова, И. Горбуновой, А. Деникина, А. Каптерева, С. Пучкова, Л. Романенко и других.

В 1920-х годах вслед за появлением радиовещания зародилась такая «слышимая, но не видимая» форма искусства, как радиоспектакли [7, с. 61]. Радиоспектакли представляют собой театрализованные акустические пьесы, исполняемые дикторами (или актёрами дубляжа), передаваемые с помощью радиостанций или аудионосителей. Специфические средства художественной выразительности радио составляют две группы – акустическую (голос, музыка, шум) и техническую (обработка голоса, монтаж). Звук является важной составной частью радиоспектакля, его выразительной частью. Радиотеатр объединяет искусство творческих специальностей (драматурга, режиссёра, актёра, звукорежиссёра, композитора и др.) и деятельность технических сотрудников радиовещания (звукооператоров, радиоинженеров и др.). Режиссёрская и звукорежиссёрская работа включает этапы подготовки будущего произведения (адаптация пьесы, репетиционный период), записи и мастеринга (сведения материала). Особым мастерством актёра радио является профессиональное владение голосом и умение работать с микрофоном [1, с. 16].

Первый радиоспектакль «Опасность» вышел в эфир на английской радиостанции в 1924 г. и ознаменовал рождение радиотеатра как вида искусства. Первый китайский радиоспектакль «Ужасающие воспоминания» по пьесе Су Цзугуя впервые транслировался на

шанхайском радио в 1933 г. Среди популярных китайских радиоспектаклей – «Уголовная полиция 803» Шанхайской народной радиостанции (1989), «Новое дело судьи Ди» Пекинской радиостанции культуры и искусства (2013) и другие.

Трансляция радиоспектаклей осуществляется на репродуктивном и продуктивном уровнях. Репродуктивный уровень предусматривает ретрансляцию существующих (заранее записанных) произведений, которые появились вне радио (репертуарные спектакли, телеспектакли и пр.). Выпуск оригинальных произведений непосредственно в студийных условиях происходит на продуктивном уровне с учётом специфических средств художественной выразительности: голос исполнителя, шумы и музыка, которые создают атмосферу радиопроизведения, его так называемые «звуковые» декорации. В группу акустических также входят невербальные средства выразительности (пауза, тишина), что придаёт произведению драматическое звучание. Последующий этап работы со звуком включает обработку голоса (голосовой грим, реверберация) и монтаж (удаление ненужного материала, «склейка» фрагментов, окончательное формирование будущего произведения [1, с. 9]. Реверберация используется для создания эффекта эха. Голосовой грим обогащает ритмические особенности героя произведения, придаёт эмоциональность актёрскому исполнению.

Звуковое оформление радиоспектакля прошло в своём развитии три этапа. Первый представляет собой стадию подготовки перед записью – выбор места и оборудования для записи, технических средств и настройка. Студия звукозаписи должна обладать всеми необходимыми ресурсами по голосовому, музыкальному, звуковому оформлению в соответствии с сюжетом и масштабом сцен записываемого радиоспектакля.

МКТ сегодня являются основным рабочим инструментарием звукорежиссёров радио, как в формате новых способов хранения и трансляции музыкальных произведений, так и в формате изменения музыкально-шумовой среды радиоспектакля. МКТ – важная трансляционная система, её составными элементами являются творческий (новое средство достижения художественной выразительности в деятельности музыкантов и композиторов); технический (средство записи, обработки, монтажа, распознавания, идентификации звуковых и музыкальных сигналов, а также способ установления и сохранения авторства); мультимедийный (как интерактивная среда, обеспечивающая качественно новый уровень восприятия информации) компоненты [2, с. 8].

Второй этап – это непосредственно звукозапись. Радиоспектакль включает речь, фоновую музыку, звуковые эффекты и пр. На сегодняшний день звукорежиссёры радиостудий обычно осуществляют отдельную запись речи, музыки и эффектов отдельными треками, в конце сводя их вместе. На этом этапе самым важным является запись диалогов персонажей. Запись голосов является ключевым моментом, определяющим качество постановки и оказывающим непосредственное влияние на последующее редактирование и создание радиоспектакля. С технической точки зрения трансляция речи должна, прежде всего, обеспечивать её чистоту и аутентичность; интонация и экспрессия голоса должны сочетаться с содержанием самого радиоспектакля. Для записи голоса используются РОР-фильтры для микрофона, а также учитываются его угол наклона и расстояние до губ актёра. После того как речь полностью записана, также необходимо осуществить последующую обработку при помощи эквалайзера (EQ). Функция обработки эквалайзером позволяет усилить или уменьшить сигнал одной

или нескольких аудиодорожек, а также реализовать функцию уменьшения шумов, чтобы тембр стал более чистым и реалистичным, тем самым соответствуя потребностям сюжета [3, с.174].

Третий этап – аудиопостпродакшн (от англ. post – «после» и production – «производство») – постпроизводство, завершающий этап создания аудиопродукта, который является самым важным звеном в записи радиоспектакля и даёт возможность сделать его идеальным. Ряд действий в постпроизводстве включает в себя обработку материала после записи, его редакцию, монтаж со стороны инженера звукозаписи, саунд-дизайнера, монтажёра звуковых эффектов, которые должны идеально и гармонично соединить три элемента: человеческую речь, фоновую музыку и звуковые эффекты, чтобы они взаимодополняли и подчёркивали друг друга.

В процессе предварительной записи и аудио постпродакшна радиоспектаклей используются технологии и приёмы работы с компьютерным аудиоконтентом: звуковой дизайн, подбор музыки из фондов, монтаж звуковых и шумовых эффектов, сведение звука, мастеринг, что помогает достичь высокого качества звучания и гармонии произведения [3, с. 174]. Радиотеатр воздействует на слуховое восприятие аудитории, за что радиоспектакли называют «воображаемым театром». Он создаёт безграничное пространство для фантазии.

Важная работа в аудиопостпродакшне – микширование, когда все звуковые элементы сбалансированы и соединены вместе. Обычно эта работа выполняется совместно микшером диалогов, микшером эффектов и микшером музыки. Окончательная версия аудиотрека представлена в виде цифрового файла. Что касается применения фоновой музыки, то в случае ее использования для корректировки речевой ситуации радиоспектакля и усиления темы спектакля она

непрерывно должна соответствовать теме и сюжету. На этом этапе можно привлечь композиторов или аранжировщиков для её сочинения и записи, а также можно выбрать музыкальное сопровождение из коллекций библиотек и аудиофондов. Нередко прибегают к помощи редактора музыки, который вместе с композитором работает над музыкальной партитурой, а также расставляет нужные музыкальные примеры на протяжении спектакля в зависимости от режиссуры. От звукоинженера требуется высокий уровень профессиональной подготовки, ведь музыкальное сопровождение должно быть оригинальным и реалистичными. Вне зависимости от выбора фоновой музыки она должна гармонично образовывать единое целое с речью персонажей. Малобюджетные проекты нередко сопровождаются музыкой, написанной на компьютере с использованием различных плагинов и сэмплов.

Звуковые эффекты являются неотъемлемой частью радиоспектаклей, их уместное применение позволяет усилить живость и образность радиопостановки. В качестве звуковых эффектов широко используются как звуки природы, так и созданные искусственные спецэффекты с помощью МКТ. На сегодняшний день многие виды программного обеспечения для работы со звуком имеют некоторые функции для создания звуковых спецэффектов. Путём регулировки реверберации, модуляции и прочих параметров можно получить неожиданные звуковые эффекты [5, с. 56].

Существенную роль на развитие радио в конце XX в. оказали телевидение и Интернет. В этот переломный для радиотеатра момент, благодаря распространению Интернета в начале 2000 -х годов, зарождается новая его форма – «интернет-радиоспектакль». Стремительно развивающийся процесс виртуализации артефактов,

связанный с синтезом разных видов искусства через размывание жанров, привёл к полной зависимости их от технологий. Такой поворот предоставил новые возможности для развития индустрии радио, переживавшего упадок и потерю аудитории в конце XX в. [6].

Первый интернет-радиоспектакль в Китае был поставлен в 2000 г. группой любителей радио с форума «Эпоха Е». В это время Интернет в Китае ещё не получил столь широкого распространения, однако форум «Эпоха Е» за четыре года осуществил постановку около десяти радиоспектаклей, среди которых «Берегись автомобиля» (2002), «На самом деле, я люблю тебя» (2004), «Эпоха dos» (2003) и другие, поставленные по оригинальному сценарию.

В то время большинство интернет-радиоспектаклей форума режиссировалось и создавалось непрофессионалами, многие из них были родом из различных регионов Китая и других стран. Они самостоятельно записывали свои части, а в конце эти записи сводились воедино для общего постпродакшна. Именно таким путём названный форум и создавал удачные радиоспектакли, а данный метод работы положил начало интернет-радиоспектаклям в Китае.

Эти смелые попытки энтузиастов заложили основу для развития с 2005 г. интернет-радио в Китае. В сети появилось множество радиоспектаклей высокого уровня, созданных как любительскими группами, так и профессиональными студиями. На протяжении десяти лет деятельности творческих коллективов их численность достигла более 100 человек. В числе самых крупных выделяются коллективы «Взмывая ввысь», «Юэлинлун», «Звук крыльев» и другие. Творческие коллективы создавали радиоспектакли разных жанров, затрагивая самые разные темы – от бытовых и социальных до исторических и криминальных драм.

В дополнение к радиоспектаклям, созданным актёрами-любителями, появились постановки, записанные с привлечением профессионалов. С 2015 г. их численность значительно возросла. В числе таковых – радиоспектакль «Спокойный мобильник» Сообщества психологических радиоспектаклей (СПР), отражавший психологию современных студентов. СПР представляет собой объединение, созданное Центром психического здоровья учебного отдела Цзилиньского университета, его произведения транслировались не только в пределах кампуса, но также и на национальных радиостанциях [7, с.12].

При записи Интернет-спектаклей используется дублированный перевод, или дубляж (с фр. *Doublage* – удвоение). Под интернет-дубляжом понимается участие в озвучке интернет-радиоспектаклей пользователей Интернета (преимущественно из числа начинающих артистов), большинство из которых не имеет профессиональной подготовки, им требуется лишь микрофон для записи своих фрагментов дубляжа, когда собственный голос можно отредактировать, загрузив простые компьютерные программы. В 2010 г. появился интернет-дубляж радиоспектакля по произведению «Путешествие на Запад: конечный пункт пути», выполненный группой «CUCN201» и ставший популярным в Китае. Успех данного проекта обусловил популярность и рост числа творческих объединений радиointернета. В числе самых известных – «Юшэн Юсэ» (YSYS), «Взмывающая ввысь», «Решительные единомышленники» (JE), объединение китайского дубляжа «Голос звёзд», группа дубляжа «Тунхуа», «Ножницы» (JD), объединение китайского дубляжа «Звук крыльев» (YZS), «Альянс голосового творчества» (sclm), сообщество «И Мэй Шэн», «10 звуков» и другие [4]. Специалисты этих коллективов могут выполнять задачи высокого

технического и художественного уровня – от простого озвучивания литературного текста до создания полномасштабного радиоспектакля. Интернет в данном случае выступает платформой для распространения аудиопроизведения (радиоспектакли на китайском языке, в том числе на диалектах, аудиороманы, программы интернет-радио и др.), а также средством коммуникации.

По окончании работы над интернет-радиоспектаклем его можно разместить на подходящей платформе. Для этого существуют веб-сайты радиоспектаклей, видеороликов, различных творческих объединений интернет-радиоспектаклей, например «Усянь Чжунчжуа», «Аудиокниги для ленивых», «Аудиокниги 520», а также собственные веб-сайты. Среди интернет-радиостанций наибольшей популярностью пользуются «Гималайи FM», «Кошачьи уши FM», «Стрекоза FM», «Личи FM», «Пингвин FM» и другие. Тенденция развития интернет-радиостанций заключается в постепенном переходе от пользователей компьютеров к пользователям мобильных телефонов, что ориентировано на удобство прослушивания и использования радиоспектаклей среди широких масс. Среди сайтов видео – «Bilibili», «Юку» (Youku), «Айци» (Iqiyi), «Тэнсюнь» (Tencent) и другие. Прочие платформы вещания включают в себя интернет-форумы, доски объявлений, микроблоги, публичные аккаунты *WeChat* [7, с. 26].

Таким образом, радиоспектакль представляет собой уникальное явление, объединяющее традиции театрального искусства, технических возможностей аудио и комплекс специфических средств выразительности, главными из которых являются слово, звук, музыка, относящиеся к акустическому искусству. Современный радиоспектакль использует технические и художественные средства МКТ, что позволяет выйти на новый уровень творчества и профессиональной деятельности.

Процесс создания радиоспектакля достаточно сложен и состоит из ряда этапов – от сведения на локации (студия), записи и монтажа диалогов до аудиодизайна и музыкального сопровождения. На большом производстве радиоспектаклей задействованы сразу несколько специалистов: актёры, композиторы, аранжировщики, звукорежиссёры, монтажёр звуковых эффектов, саунд-дизайнеры, инженеры звукозаписи и другие. Создание современных качественных радиоспектаклей становится возможным путём накопления опыта и уверенного освоения новейших приёмов работы со звуком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трапянок, У. А. Спецыфіка развіцця радыётэатра ў медыяпрасторы Беларусі: аўтарэф. дыс.... канд. Мастацтвазнаўства : 17.00.09 / У.А. Трапянок ; БДУКМ. – Мінск, 2018. – 26 с.
2. Романенко, Л. Ю. Музыкально-компьютерные технологии как феномен современной культуры : автореф. дис. ... канд. Культурологии : 24.00.01 / Л.Ю. Романенко ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2015. – 25 с.
3. 刘闻佳《浅谈广播剧的录音及后期制作》《大众文艺》2012年6月, 174-175页. = Лю, Вэньцзя. Кратко о звукозаписи и постпродакшене в радиоспектаклях / Вэньцзя Лю // Массовая культура и искусство. – 2012. – №6. – С. 174 – 175.
4. 吕燕飞《中国现代网络配音研究——网络广播剧创作》《西安建筑科技大学》2013年4月. = Люй, Яньфэй. Исследование современного китайского дубляжа в Интернет – создание радиоспектаклей в Интернет / Яньфэй Люй // Сианьский архитектурный технологический университет. – 2013. – № 4. – С. 3
5. 谢玉林《广播剧录制中的若干问题分析》《电视技术》2020年1月, 54-56页. = Се, Юйлинь. Анализ нескольких вопросов записи радиоспектаклей / Юйлинь Се // Технологии телевидения. – 2020. – № 1. – С. 54 – 56.

6. 纪元《互联网时代下广播剧的发展研究》《哈尔滨师范大学》2020年5月. = Цзи, Юань. Исследование развития радиоспектаклей в эпоху Интернет / Юань Цзи // Харбинский педагогический университет. – 2020. – №5. – С. 6
7. 姚萌《中国网络广播剧发展研究》《河南大学》2017年5月. = Яо, Мин. Исследование развития китайских интернет-радиоспектаклей / Мин Яо // Хэнаньский университет. – 2017. – № 5. – 67 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается специфика использования музыкально-компьютерных технологий в современных радиоспектаклях. Автор раскрывает средства художественной выразительности, музыкальное решение радиопостановки, специфику работы над звуковой партитурой звукорежиссёра, инженера звукозаписи и других. Особое внимание уделено функционированию радиотеатра в пространстве Интернет и феномену Интернет-спектакля. Показаны тенденции развития Интернет-театра в Китае на примере радиопостановок различных творческих объединений.

SUMMARY

The article discusses the specifics of the use of music and computer technologies in modern radio performances. The author reveals the means of artistic expression, the musical solution of the radio show, the specifics of working on the sound score of a sound engineer, sound recording engineer, etc. Particular attention is paid to the functioning of the radio theater in the Internet space and the phenomenon of the Internet performance. The development trends of the Internet theater in China are shown on the example of radio performances of various creative associations.

Ян Сы И

О ВОПЛОЩЕНИИ ХРИСТИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ

ДЕТСКОГО ХОРА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2023)

Произведения для детского хора на христианскую тематику широко представлены в панораме детской хоровой литературы современных белорусских композиторов. Авторы музыки для детей Елена Атрашкевич, Алина Безенсон, Лариса Симакович, Михаил Васючков, Людмила Шлег, Евгений Поплавский, Вячеслав Петько и другие создали выдающиеся по своим художественным качествам партитуры, которые включают в свой репертуар детские хоровые коллективы. Каждый композитор имеет индивидуальный творческий подход к воплощению христианской тематики, избирая свой уникальный путь в процессе достижения поставленных художественных целей. В духовной музыке на систему музыкально-выразительных средств оказывает влияние литературный текст партитуры, его место в христианской традиции, а также принадлежность к определённой церковной конфессии (православной, католической, униатской, протестантской), бытующей в Беларуси. Каждая конфессия имеет свои, присущие ей музыкальные традиции богослужебной практики и соответствующие сложившиеся в различные периоды истории культуры церковно-музыкальные стили. Современный композитор, избирая конкретный текст, создавая свою концепцию его интерпретации в виде музыкального произведения для детского хора, в той или иной степени опирается на жанровые особенности и стилевые черты бытующих в христианской культуре музыкальных образцов. При этом влияние на облик духовной музыки для детей оказывает и собственно сам «хор-

инструмент», органика которого в детском исполнительстве имеет существенные качественные различия в зависимости от возраста и технических возможностей детских голосов. В данной статье мы будем опираться на следующую систему номинации детских «хоров-инструментов»: младший детский хор, средний детский хор, старший детский хор, хор мальчиков, юношеский хор, концертный детский хор. Подчеркнём, что мы не встречали авторских (творческих, композиторских) указаний касательно органики детского хора, для которого предназначено то или иное сочинение, поэтому для раскрытия проблематики данной работы мы будем опираться на нашу хороведческую номинацию партитур.

Проанализировав духовную хоровую литературу белорусских авторов для детей, мы пришли к выводу, что и жанровую номинацию своим произведениям композиторы дают крайне редко. Поэтому считаем необходимым предложить нашу научную номинацию, так как для создания исполнительской интерпретации на основе постижения художественной концепции автора духовной музыки для детей, несомненно, надо опираться на жанровые особенности партитуры.

В искусствоведческих работах белорусских исследователей в последние десятилетия уделяется немало внимания проблемам воплощения христианской тематики в белорусском композиторском творчестве, духовной музыке в целом. Так, в своих работах Л. Густова-Рунцо уделила внимание типологии исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции, национальному своеобразию современной литургической и внелитургической певческой практики городского и сельско-приходского видов [1]. Е. Чернова в центр внимания поставила музыкальные адаптации гимнографии православного богослужения в

храмовой богослужебной практике, концертном исполнительстве, этнопесенной традиции, композиторском и регентском творчестве [6]. О. Дадиомова и Т. Лихач в своих работах уделяют внимание белорусской духовной музыке различных христианских конфессий в историко-стилевом ракурсе [2; 4; 5]. Т. Мдивани, Г. Цмыг охарактеризовали черты современного музыкального стиля в духовной хоровой музыке современных белорусских композиторов в процессе исследования академической музыки как вида искусства, феномена европейской музыкальной культуры [3]. При этом собственно духовной музыке для детей современных белорусских композиторов специального внимания не уделялось.

Цель исследования – на основе жанрово-стилевого и специального хороведческого анализа выявить авторские художественные концепции воплощения христианской тематики в произведениях современных белорусских композиторов для детского хора. Для этого произведём систематизацию произведений современных белорусских композиторов для детского хора на христианскую тематику путём определения жанрово-стилевых признаков и научной исполнительской номинации органики (типа) детского «хора-инструмента», для которого предназначено то или иное произведение; выявим специальные хоровые музыкально-выразительные средства, доступные детской певческой практике, лежащие в основе авторских художественных концепций воплощения христианской тематики на основе разработанного нами ранее алгоритма исполнительского анализа хорового письма произведений для детского хора; охарактеризуем творческие подходы к решению проблемы воплощения темы христианства в произведениях современных белорусских композиторов для детского хора; рассмотрим авторские художественные концепции воплощения христианской

тематики в произведениях современных белорусских композиторов для детского хора.

В процессе сбора, анализа и систематизации музыкального материала мы пришли к выводу, что ряд произведений, который по авторскому определению предназначен для женского хора, по своему художественному содержанию может входить в репертуар концертного детского хора. Например, «Калядная сцэна для жаночага хору, скрыпкі і фартэпіяна “Каза”» Л. Симакович может быть исполнена двухголосным (с временным *divisi* на 4 голоса) концертным детским хором. Партитуры М. Васючкова, предназначенные автором для женского хора, по нашему мнению, могут войти в репертуар детских коллективов. «Ангеле Христов» (молитва вечерняя), «Богородице Дево, радуйся» может исполнить трёхголосный детский средний (или старший, или концертный) хор, «Ко ангелу-хранителю» (молитва утренняя), «Отче наш» – четырёхголосный детский концертный хор. Некоторые авторы, в частности А. Безенсон и Е. Атрашкевич, указывают, что произведение предназначено и для женского, и для детского хором. Например, Е. Атрашкевич отмечает в титуле партитуры: «Рождественская фантазия для детского (женского) хора и фортепиано». Проанализировав стилевые черты данной музыки, мы считаем необходимым указать, что это хоровая концертная пьеса для двух четырёхголосных концертных детских хором, соло сопрано и фортепиано. А. Безенсон в титуле произведения «Молитва» (сл. Дмитрия Ермоловича-Дашинского) указывает, что оно предназначено для меццо-сопрано, баритона, вокального ансамбля или женского (детского хора) и фортепиано. Мы же считаем, что это хоровая концертная пьеса для меццо-сопрано, баритона, вокального ансамбля или женского (детского старшего, или среднего, или концертного хора) и фортепиано. Приведем и другой

пример этого же автора. Партитуру «Покаянная молитва» (сл. Виктории Данчук) А. Безенсон определяет так: «Баллада для меццо-сопрано, баритона, вокального ансамбля или женского и фортепиано». На основании выявления концертных качеств стиля этого произведения мы считаем, что можно дать и такую номинацию: «Хоровая концертная пьеса (баллада) для меццо-сопрано, баритона, вокального ансамбля или женского (детского старшего, или среднего, или концертного хора) и фортепиано». Приведённые примеры показывают, что вопрос органики произведений для детского хора необходимо решать уже на уровне специальной хороведческой и жанровой номинации произведения, что значительно расширяет жанрово-стилевой диапазон духовной хоровой музыки для детей и будет служить делу расширения репертуара и создания адекватной исполнительской интерпретации произведений.

Обращает на себя внимание и многообразие состава исполнителей, задействованного современными белорусскими композиторами в духовной музыке для детского хора. Крупную группу произведений составляют партитуры для хора без сопровождения. Так, Л. Шлег создала произведения христианской тематики для следующих составов детских хоров без сопровождения: «Просвети души наша», хоровые концерты «Поём и славим» и «Тебе поём» для трёхголосного состава; кондак «Яко свеща возженная», «Хвалитная стихира» – для четырёхголосного; «Колокольная фреска» – для четырнадцатиголосного. Для трёхголосных и четырёхголосных составов пишут М. Васючков (см. указанные выше партитуры), Е. Поплавский (хоровой цикл «Молитвы»).

Органика другой группы произведений духовной музыки представляет собой разнообразную тембровую палитру. Е. Атрашкевич воплощает свой замысел с помощью: четырёхголосного концертного детского хора, соло сопрано и органа («Да Маці Божай Будслаўскай»);

двух четырёхголосных концертных детских хоров, соло сопрано и фортепиано («Рождественская фантазия»), юношеского (или детского концертного) хора и фортепиано («Ave Maria»). А. Безенсон также предпочитает разнообразные тембровые сочетания: детский хор, скрипка, орган или фортепиано («Ave Maria»); детский хор, орган и сопрано соло («Божая Маці Будслаўская»); детский хор и орган («Да Маці Божай Маёвай», «Да Маці Божай Чанстахоўскай», «Найсвяцейшай Дзеве Марыі Ружанцовай», «Нараджэнне Найсвяцейшай Дзевы Марыі»); детский хор, орган и ударные («Духовный гимн»); хор, соло сопрано, соло альты, фортепиано, орган, треугольник, концертные колокола («Звони,звонарь, в колокола!»); хор, солист, фортепиано, концертные колокола («Пока звонят колокола»); хор, скрипка, орган («Маці міласэрнасці»); детский хор, соло сопрано, соло альты в сопровождении фортепиано («Вечность»), хор, фортепиано и белорусские цимбалы («Плацаница»); детский хор и фортепиано *ad libitum* («Что дарует нам Христос?»); детский хор и фортепиано («Открой сердца детей своих», «Будьте милосердны») и другие.

Чаще всего именно литературная основа, к которой обращается автор, «диктует» принципы музыкального воплощения содержания литературного текста. Большую группу сочинений составляют партитуры, выполненные в русле мировых тенденций неонаправлений, которые в области духовной музыки оформились в течение XX в. под названием «сакральная классика». Так, тексты православной христианской конфессии в творчестве М. Васючкова воплощаются в традиционном для церковно-музыкального стиля православной конфессии направлении, господствовавшем в XIX в. и представляющем собой различного рода гармонизации на основе западноевропейской гармонии (так называемый «львовский» стиль, который культивировал

Алексей Львов). В этом стиле выдержаны композиции указанных выше партитур.

В русле традиций концертной жанровой сферы созданы духовные произведения для детского хора Л. Шлег. Художественная структура этих произведений позволяет исполнять их только в концертном репертуаре, логика музыкального развития базируется на принципе контраста фактурной организации частей циклов и разделов внутри каждой из структурных единиц композиции. Так, «Концерт “Тебе поём” для 2 детских хоров и 12 антифонных песнопений на церковно-славянские молитвы» представляет собой произведение для трёхголосного хора с тремя солистами и одноголосного хора (исполняющего в унисон монодию). Становление музыкальной формы основано на контрасте унисонного пения, с одной стороны, и трёхголосного (с тремя солистами), концертного по стилю изложения, музыкального материала – с другой. Л. Шлег использует контраст сопоставления различных церковно-музыкальных стилей, среди которых знаменный распев (по памятникам древнерусской литературы и гимнографии XII – XVII вв., в расшифровке Н. С. Серёгиной), имитационной полифонии, бахметьевского (или клиросного, монастырского) стиля, колокольности, диалогического изложения музыкального материала (сопоставление тутти и соло). Для творчества Л. Шлег характерны приёмы жанрово-стилевой специализации исторически сложившихся хоровых концертных приёмов и средств хорового изложения, а также привлечение различных жанровых стилей в одном произведении (таких как песенность, кантовость, гимничность, хоральность и др.). Все эти черты присущи не только её композициям для детского хора, получившим авторскую жанровую номинацию «концерт» (Концерт для детского хора без сопровождения с

использованием духовных молитвенных текстов о белорусских святых «Поём и славим»; Концерт для детского хора *a cappella* на духовные тексты «Молитвослов»), но и партитурам, которые представляют собой хоровые концерты, но такой авторской номинации не получили («Хоровой триптих (хоровая фреска)» – по сути четырнадцатиголосный концерт для детского хора; «Колокольная фреска» – четырнадцатиголосный концерт для детского хора без слов; «Хоровой триптих для трёхголосного детского хора без сопровождения “Просвети души наша”» – хоровой концертный трёхчастный цикл; «Рождественский триптих» – концертный трёхчастный цикл для среднего, старшего и концертного детского хора; «Хвалитная стихира “Аллилуиа”» – одночастный четырёхголосный концерт для детского (женского) хора без сопровождения; «Концерт для детского хора *a cappella* на духовные тексты “Молитвослов”») и другие.

В русле традиций сакральной классики работает в детском хоровом жанре А. Безенсон. Автором создана группа произведений, которые, по нашему мнению, принадлежат к жанрово-стилевой области «художественная песня». Композитор обращается к поэзии духовного содержания и создаёт небольшие по продолжительности произведения, в органике которых детский хор дополняется различными тембрами. Эти партитуры имеют куплетную форму, которая обогащается и динамизируется за счёт художественных приёмов, направленных на раскрытие, дополнение, обогащение музыкальными средствами содержания литературной основы. Здесь важную роль играет партия инструментального сопровождения, использование приёмов колокольности в музыке, хоровой фактуры (тембровые сопоставления, диалогичность, контрасты, тесситурные «спады» и «нарастания»), различных стилей в мелодике распево́в текста. Их можно найти в

следующих произведениях (предлагаем нашу хороведческую и жанровую номинацию): «Ave Maria» – хоровая художественная песня (духовный гимн) для двухголосного среднего, или старшего, или концертного) детского хора, скрипки, органа или фортепиано; «Божая Маці Будслаўская» (сл. Людмилы Глинской) – хоровая художественная песня (духовный гимн) для трёхголосного (среднего, концертного) детского хора, органа и сопрано соло; «Да Маці Божай Маёвай» (сл. Марьяна Дуксы) – хоровая художественная песня (духовный гимн) для двухголосного детского хора и органа; «Да Маці Божай Чанстахоўскай» (сл. Григория Бородулина) – хоровая художественная песня (духовный гимн) для двухголосного детского хора и органа) и другие.

Концертная жанровая сфера составляет основу творческого подхода к воплощению духовной темы в музыке для детского хора Е. Атрашкевич. Композитор создала ряд выдающихся произведений, которые, по нашему мнению, относятся к жанровой области хоровых концертных пьес: «Рождественская фантазия» (для двух четырёхголосных концертных детских хоров, соло сопрано и фортепиано), «Да Маці Божай Будслаўскай» (для четырёхголосного концертного детского хора, соло сопрано и органа), «Ave Maria» (для юношеского (или детского концертного) хора и фортепиано). Композитор мастерски владеет приёмами хорового письма, среди которых постепенное и разновременное «включение» и «выключение» голосов, использование различных тесситурных условий изложения музыкального материала с целью акцентирования определённого тематизма; «сгущение» и «разряжение» фактуры за счёт использования унисонов и различных комбинаций голосов; синхронная, разновременная и иерархическая подтекстовка в партитуре; силлабический, распевный и «омузыкаленный» типы распева слова;

обособление партий и групп в зависимости от их функционального значения в развёртывании музыкального материала; хоровые колористические приёмы (хоровая педаль, вокализация) и другие.

Особое место в творчестве белорусских композиторов занимает обращение к национальным традиционным жанрам, среди которых назовём «псалмы» (белорусские рождественские канты). В русле осмысления и интерпретации кантовой культуры работают Л. Симакович («Ой, дзе мы ходзім» – кант для трёхголосного (с временным *divisi* на 6 голосов) юношеского концертного хора и колокольчиков), В. Петько («Калядная псалма “Учора з вячора”») – хоровая пьеса (фантазия) для двухголосного концертного детского хора с фортепиано). Фактурные и стилевые черты, характерные для музыкального стиля кантов, интерпретируются и включаются в целостную композицию по принципу контрастного сопоставления с церковно-музыкальными стилями в духовной музыке для детского хора Л. Шлег.

Таким образом, авторские художественные концепции воплощения христианской тематики в произведениях современных белорусских композиторов для детского хора мы рассмотрели на основе жанрово-стилевого и специального хороведческого анализа. Выявлено, что ряд произведений, по авторскому определению предназначенный для женского хора, по своему художественному содержанию может входить в репертуар концертного детского хора. Современными белорусскими композиторами в духовной музыке для детского хора задействован многообразный состав исполнителей (хор без сопровождения и в сопровождении различных инструментов, с привлечением солистов); большей частью духовная музыка предназначена для среднего и старшего хора, чаще всего концертного по

техническим характеристикам. Принципы музыкального воплощения базируются на литературной основе, к которой обращается автор, при этом большую группу сочинений составляют партитуры, выполненные в русле мировых тенденций неонаправлений («сакральная классика»).

Для детского хора белорусскими композиторами созданы разнообразные произведения духовного жанрово-стилевого направления, в которых каждый автор находит свой индивидуальный путь художественного воплощения религиозной тематики. Композиторы следуют сложившимся в мировой практике традициям, при этом обращаются к национальному элементу, в том числе создавая музыкальный образ белорусских святых, опираясь на национальные певческие традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Густова-Рунцо, Л. А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) / Л. А. Густова-Рунцо. – Минск : БГУКИ, 2018. – 396 с.
2. Дудиомава, О. В. Музыкальная культура Беларуси X – XIX вв. / О. В. Дудиомава. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.
3. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси) / Т. Г. Мдивани [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 377 с.
4. Ліхач, Т. У. Літургічная музыка на Беларусі : у 3 ч. / Т. У. Ліхач. – Мінск : БДАМ, 2008. – Ч. 1. Каталіцкая традыцыя. – 172 с.
5. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск : [б. в.], 1999. – 196 с.
6. Чарнова, К. А. Гімнаграфія праваслаўнага богаслужэння ў беларускай музычнай культуры XX – пачатку XXI стагоддзя / К. А. Чарнова. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 326 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены и атрибутированы предназначенные для детского хора произведения современных белорусских композиторов на христианскую тематику.

SUMMARY

In the article the works by modern Belarusian composers intended for children's choir on Christian subject are considered and attributed.

Ярмалінская В. М.

СЦЭНІЧНАЯ ПРАСТОРА: ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА СЦЭНАГРАФІІ

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2023)*

Змены ў тэатральным мастацтве першых дзесяцігоддзяў XXI ст. відавочныя не толькі аднаўленнем драматургіі, рэжысуры, акцёрскага майстэрства, але і пабудовай сцэнічнай прасторы. Паняцце «сцэнічная прастора» з'яўляецца адным з асноўных у тэорыі сцэнаграфіі і спалучае ў сабе рэальнае і ірэальнае. Рэальная сцэнічная прастора залежыць ад архітэктурнай пабудовы тэатра, вызначаных канкрэтных памераў сцэны, яе тэхнічных магчымасцей. У сваім фізічным сэнсе яна можа трансфармавацца: памяншацца або павялічвацца заслонамі, кулісамі, падугамі, палотнамі, ламбрэкенамі. Ірэальная прастора фарміруецца з дэкарацый (архітэктурных і камп'ютарных), святлоколеравай гамы, сцэнаграфічных прадметаў і дэталяў. Менавіта ірэальнае стварае мастацкі вобраз спектакля і эмацыянальна ўздзейнічае на гледача.

Прастора – адзін з самых важных матэрыялаў тэатральнага мастака: «Прастора – у самым шырокім значэнні месца, здольнае што-

небудзь умясціць; адна з фундаментальных катэгорый культуры <...> Прастора – гэта не толькі катэгорыя метафізікі ці паняцце мовы навукі, яна выконвае канстытуіруючую функцыю ў тэорыі і практыцы мастацтва» [10, с. 304]. Матэрыял тэатральнага мастака: прастора, святло, час, рух – непрыкметны, яго нельга кранаць рукамі, як, напрыклад, палатно ці мрамур. Ён раскрываецца толькі ў ходзе спектакля. Сапраўднае існаванне сцэнічнага вобраза вымяраецца выключна тым часам, на працягу якога доўжыцца сцэнічнае дзеянне, калі ў дэкарацыю ўваходзяць акцёры, калі яна дапамагае раскрыць «жыццё чалавечага духу...» [5, с. 3]. Кожны спектакль патрабуе свайго вырашэння сцэнічнай прасторы. Ю. Лотман падкрэсліваў: «Сцэнічная прастора вызначаецца высокай знакавай насычанасцю – усё, што трапляе на сцэну, атрымлівае тэндэнцыю насычацца дадатковымі ў адносінах да непасрэдна-прадметнай функцыі рэчы сэнсамі. Рух робіцца жэстам, рэч – дэталлю, якая нясе значэнне» [11, с.144]. На думку В. Шапавалава, «адчуванне памераў, аб’ёмнасці прасторы ў яе мастацкім успрыманні ёсць зыходны момант арганізацыі сцэнічнай прасторы, наступным з’яўляецца развіццё дадзенай прасторы ў пэўным напрамку. Можна вылучыць некалькі тыпаў такога развіцця: замкнутая прастора (як правіла, гэта павільённая пабудова дэкарацый, што адлюстроўвае інтэр’ер, перспектыўная і тая, якая развіваецца гарызантальна (напрыклад, выява пры дапамозе намаляваных «заслон» даляў), сімультанная ці дыскрэтная (паказ адначасова некалькіх месцаў дзеяння са сваёй зададзенай прасторай) і накіраваная ўвышыню (як у спектаклі “Гамлет” Г. Крэга)» [12]. На працягу ўсёй гісторыі развіцця тэатра менавіта «сцэнічная прастора» яскрава характарызуе той ці іншы этап яго гістарычнага развіцця, прадстаўляе эстэтыку канкрэтнага часу.

Прасочым, якімі былі асаблівасці пабудовы прасторы ў асобных знакавых перыяды беларускага тэатральнага мастацтва.

Значным у гісторыі з’яўляўся перыяд існавання школьнага тэатра (на Беларусі існаваў у XVI – XVIII стст.). Яго сцэна абавязкова мела спуск і пашыралася да глядзельнай залы. Па баках самой сцэнічнай пляцоўкі, дзе непасрэдна праходзіла відовішча, былі размешчаны чатырохгранныя прызмы (па тры злева і справа), якія мелі магчымасць рухацца вакол сваёй восі [8, с. 144 – 145]. Відавочна, што сцэна школьнага тэатра была зусім няпростай. Менавіта яна і дыктавала мастацкае афармленне той ці іншай пастаноўкі. На прызмах замацоўвалася палатно, якое было зменлівай жывапіснай дэкарацыяй. Да кожнага спектакля малявалася адпаведная карціна: жывапісны пейзаж або высокія масты і задрапіраваныя пазалотай загадкавыя будынкi, таямнічыя замкі, бліскавіцы, рознакаляровыя воблакі, якія плылі ў нябёсах, – усё гэта ілюстравала дзеянне і рабіла яго надзвычай прывабным для глядача. «Паміж прызмамі-тэларыямі пакідаліся праходы для акцёраў. Тэларыі, магчыма, знаходзіліся і на месцы задняй дэкарацыі, паварочваліся столькі ж разоў, колькі і шэсць бакавых. Персанажы спускаліся з “неба” пры дапамозе жалезных “праножак”, прымацаваных да кушака. Праножкі маскіраваліся пісанымі воблакамі. Планшэту-падлозе сцэны адводзілася асобная роля» [8, с. 145]. Па гэтым апісанні пабудовы школьнай сцэны відавочна, якой прадуманай да дробязей і адмыслова тэхнічна выкананай з’яўлялася перш за ўсё дэкарацыя. Яна была надзвычай важнай для ўсяго сцэнічнага дзеяння і патрабавала асаблівай падрыхтоўкі акцёраў. Яны павінны былі не толькі выконваць свае драматычныя ролі, але і мець адпаведную фізічную падрыхтоўку, каб спраўляцца з абсталяваннем сцэны. Школьны тэатр быў тэатрам асаблівым, кансерватыўным, які браў за аснову толькі сваю

драматургію. Такія ж строгія законы дыктаваліся і да пабудовы сцэнічнай прасторы.

Вялікая ўвага дэкарацыйнаму афармленню відовішчаў надавалася і ў магнацкіх тэатрах Беларусі XVIII ст. Асабліва вылучаліся тэатры Радзівілаў у Нясвіжы і Слуцку. Першыя пабудовы, прызначаныя для тэатральных паказаў, мелі свае спраектаваныя сцэны, глядзельныя залы дыктавалі мастацка-дэкарацыйнае афармленне: «Першы “камедыхаўз” быў пабудаваны ў Нясвіжы і сканструяваны архітэктарам К. Ждановічам, пачынаючы з 1747 па 1748 гг.» [4, с. 225]. Самай яркай з’явай у гісторыі тэатра XVIII ст. з’яўляецца тэатр Францішкі Уршулі Радзівіл: «Для драматургіі Ф. Радзівіл было характэрна свабоднае аперыраванне сцэнічнымі прасторай і часам, адвольнае змяшчэнне месца дзеяння; гэтым мэтам сімулятанны прынцып афармлення адказваў найлепшым чынам, у павільёне сумяшчаліся, прымыкалі адзін да аднаго сцены цяжкія, капліцы і кухні» [4, с. 229]. Такімі ж эклектычнымі былі і касцюмы пастановак спектакляў Ф. У. Радзівіл. Побач з тагачаснымі строямі суседнічала і адзенне з іншых стагоддзяў і нават часоў Антычнасці. Такім бачыўся тэатр як сведкай публіцы, так і самой Ф. У. Радзівіл. Пазней у палацавым радзівілаўскім тэатры з’яўляецца сістэма люкаў, складаная машынерыя і асвятленне. У тэатр для дэкарацыйнага афармлення запрашаліся мастакі з іншых еўрапейскіх краін. Сцэна тэатра ўсё больш становілася не толькі складанай, але і прывабнай сваімі фарбамі і вынаходніцтвамі. Даследчыкамі гэтага тэатральнага часу называюцца імёны мастакоў Ф. і Ю. Гескіх, М. Скшыцкага, А. Сушчэўскага, С. Цыбульскага і іншых.

Раскоша дэкарацыйна-мастацкага афармлення і незвычайная пабудова прасторы відавочныя на гравюрах М. Жукоўскага, якія захаваліся ў калекцыях музеяў, многія з ілюстрацый зафіксаваны ў

айчынных выданнях [8, с. 185, 188, 189, 190]. Тэатр Ф. У. Радзівіл – адзіны прыватнаўласніцкі тэатр, эскізы дэкарацыйнага афармлення пастановак якога захаваліся да сённяшняга дня. Вялікае значэнне для беларускага тэатразнаўства маюць працы В. Бажэнавай [1 – 3], прысвечаныя дасканаламу мастацтвазнаўчаму аналізу эскізаў дэкарацый Ф. У. Радзівіл. У даследаваннях адлюстраваны ўласны погляд аўтара на тэатр гэтай выдатнай асобы. Дзякуючы ёй Нясвіжскі тэатр адным з першых упрыгожыў прыдворнае жыццё, а таксама пачаў выкарыстоўваць прыродны ландшафт у мастацкім афармленні непаўторных жывапісна-эксатычных спектакляў па ўласных творах Ф. У. Радзівіл.

Незвычайным па пабудове сцэнічнай прасторы быў і Слонімска тэатр М. І. Агінскага [8, с. 199], дзе спачатку відовішчы паказваліся на вадзе, на рацэ Шчары, таму ён быў вядомы, як «Плавальны тэатр». У 1780 г. завяршылася будаўніцтва раскошнага тэатральнага будынка (праект І. Мараіна). Па сведчанні польскага даследчыка А. Нарушэвіча, такі тэатр мог бы ўпрыгожыць і Варшаву, і любую іншую сталіцу Заходняй Еўропы [8, с. 201]. Сцэна гэтага выключнага тэатра падзялялася на дзве часткі. Адна з іх была вызвалена для акцёраў, якія выходзілі на прасцэніум, а другая (разам з заднікам) прызначалася для паказу лодак і караблёў, калі яны былі задзейнічаны ў спектаклі. У пастаноўках незвычайнага тэатра М. І. Агінскага выкарыстоўваліся таксама распісныя дэкарацыі: «Асвятленне сцэны ажыццяўлялася 400-мі свяцільнікамі з рэфлектарамі. Стваральнікам ўсёй складанай машынерыі тэатра – верхніх і ніжніх (трумавых) машын – быў Жан Бойі. Яму належыць вынаходніцтва двух тэатральных фантанаў і спецыяльнай сістэмы для перакідкі вады з канала ў тэатр і “вярчальны вал” для змены дэкарацый» [8, с. 200]. Такім чынам, відавочна, што на такія складаныя

пераўтварэнні не здольна нават добра абсталяваная сучасная сцэна. На сцэне тэатра М. Агінскага паказваліся маштабныя балетныя спектаклі: «Балет млынароў», «Дэзерцір-балет», «Дзікі балет», «Каралеўскі балет» і іншыя.

З 1765 г. у Гродна дзейнічаў тэатр буйнога мецэната А. Тызенгаўза [8, с. 204]. Яго тэатр меў асобнае памяшканне побач з палацам (праект І. Мёзера і Д. Сака). План тэатра мае наступнае апісанне: «Тэатральная зала была сфарміравана па “італьянскай крывой”, мела 22 ложы ў два ярусы, партэр і сцэну з пяццю планамі кулісных машын для перамяшчэння дэкарацый» [8, с. 204]. Будынак тэатра неаднаразова перабудоўваўся – у XIX ст. і ў пачатку XX ст. Безумоўна, мянялася і яго сцэна. У нашы дні яна з’яўляецца камернай, прыстасаванай для ляльнага тэатра, які і размяшчаецца ў будынку тэатра А. Тызенгаўза (Гродзенскі абласны тэатр лялек). Калі ж тэатр быў толькі пабудаваны ў канцы XVIII ст., на яго сцэне паказваліся маштабныя музычныя спектаклі ў суправаджэнні аркестра, аформленыя яркімі распіснымі дэкарацыямі, якія былі фонам балетаў Г. Пецінеці: «Квартэт дудароў», «Другі балет пекараў», «Сялянскі балет» і іншыя.

Значныя змены ў мастацтве сцэнаграфіі адзначаюцца са з’яўленнем першых прафесійных тэатраў. Прыкметнымі сталі пастаноўкі В. Смышляева, якія вызначаліся навізнай, эксперыментальнасцю. Яны ішлі ў мастацкім афармленні Л. Нікіціна: «Цар Максіміліян» (1924 г., п’еса А. Рэмізава, апрацоўка М. Міцкевіча), «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра (1924), «Апраметная» В. Шашалевіча (1925), «Вакханкі» Еўрыпіда, падрыхтаваныя Беларускай студыяй у Маскве ў 1921 г. і затым перанесеныя на сцэну БДТ-II (Беларускага дзяржаўнага другога тэатра), які быў заснаваны ў 1926 г. у Віцебску на аснове гэтай студыі. Прастора спектакля была вырашана смела і

арыгінальна, і ўжо першая пастаноўка студыі сведчыла аб тым, што нараджаецца новы тэатр, не падобны да натуралістычнага і фальклорна-бытавога.

Сцэнічная прастора спектакля «Цар Максіміліян» з'яўлялася незвычайнай для тагачаснага глядача. У цэнтры сцэны стаяў высокі трон, што быў своеасаблівым тулавам павука, ад якога адыходзілі лясвіцы-шчупальцы, па іх перамяшчаліся акцёры на працягу ўсяго спектакля. Тым не менш, нягледзячы на ​​нечаканыя вынаходніцтвы сцэнаграфіі, новыя для глядача, ва ўсёй пабудове прысутнічаў схематызм і халодная запраграмаванасць перамяшчэнняў персанажаў, хаця з'яўленне канструктывізму на беларускай сцэне ў пачатку мінулага стагоддзя станоўча паўздзейнічала на далейшае развіццё сцэнаграфіі. Як адзначыў В. Бярозкін, «агрэсіўнасць канструктывізму адносна да папярэдняй мастацкай традыцыі і да сучасных форм мастацтва – з'ява, якая адносіцца да канкрэтнай сітуацыі пачатку 1920-х гадоў. Сапраўднае ж значэнне канструктывізму сёння вызначаецца яго пазітыўным укладам. Гэта перш за ўсё сам прынцып арганізацыі, які адкрыў (побач з пакладзеным у аснову прынцыпам адлюстравання) яшчэ адзін шлях эстэтычнага асваення рэчаіснасці. Дасягненні ў плане арганізацыйнай структуры сталі важнейшай асновай для фарміравання новага тыпу мастацкай вобразнасці» [6, с. 75 – 76]. Даследчык вызначае два асноўныя прынцыпы рашэння сцэнічнага асяроддзя: «...як вобраза канкрэтнага месца дзеяння і як вобраза абагульненага месца дзеяння» [6, с. 75 – 76]. Адначасовасць існавання ў савецкім тэатры 1920 – 1930-х гадоў двух асноўных прынцыпаў (і накірункаў) рашэння сцэнічнага асяроддзя (рэалістычнага і эксперыментальнага), разнастайнасць розных канцэпцый як абагульненага, так і канкрэтнага месца дзеяння – усё гэта

абумовіла сапраўды эстэтычнае багацце дэкарацыйнага мастацтва на разгледжаным этапе яго эвалюцыі.

Зусім іншым па сваёй задуме і пабудове сцэнічнай прасторы быў спектакль «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра. Ён не сыходзіў са сцэны амаль пяць гадоў пасля прэм'еры і паказваўся больш за сто разоў, што было рэдкасцю для тэатральнага жыцця 1920-х гадоў. Пасля прэм'еры прэса адзначала, што ў спектаклі ўпершыню былі выкарыстаны светлавыя дэкарацыі [7, с. 22]. На той час гэта з'яўлялася сапраўдным адкрыццём для сцэны (аб спектаклі захаваліся звесткі у рэспубліканскіх газетах «Звязда» (07.09.1927) і «Савецкая Беларусь» (30.11.1927)). Мастацкае афармленне мастака Л. Нікіціна было не застылым, а наадварот, яно ўвесь час трансфармавалася ў залежнасці ад таго, якім было месца дзеяння і якія героі з'яўляліся на сцэне. Нязменным заставаўся толькі чорны аксамітавы заднік і кулісы, з-пад каласнікоў звісалі празрыстыя мяккія шлейфы з лёгкага бязважкага цюлю, па ўсёй сцэне былі расстаўлены высокія калоны і невялікія тумбы; на стальных тросах віселі арэлі, абцягнутыя таксама чорным аксамітам. На іх гулялі і гушкаліся эльфы і багі таямнічага лесу. Арэлі былі нябачныя на агульным фоне сцэнічнай прасторы, і стваралася ўражанне рэальнага палёту персанажаў [7, с. 19]. Рэжысёр В. Смышляеў і мастак Л. Нікіцін распрацоўвалі ў спектаклі тры наступныя планы, важныя для п'есы: рэальны свет герцага Тэзея; фантастычны – казачных эльфаў, чарадзейных высакародных багоў Тытаніі і Аберона; незласлівы, іранічны і жартаўлівы свет звычайных, зямных людзей. Мастацкая пабудова спектакля Л. Нікіціна была проста і лёгкай для трансфармацыі. Рэальны свет дзякуючы зменліваму асвятленню лёгка ператвараўся ў фантастычны і затым – зноў у звычайны, павынаходніцку тэатральны. Калі дзеянне адбывалася ў палацы герцага,

эльфы раптоўна заміралі, лёгка ўзбіраючыся на тумбачкі, і ператвараліся ў прыгожыя скульптуры ў бязважкіх адзеннях. Святло мянялася, распаўсюджвалася толькі на невялікую частку сцэны, і ўвага глядача пераходзіла на тэатр, дзе ўсё было звернута да Пірама і Фісбы. Мастак жывапісна прадстаўляў казачны, чароўны лес, населены багамі і іх цудоўным акружэннем. У гэтым выпадку святло падавалася толькі на празрыстыя цюлевыя палотны, графічна развешаныя па сцэнічнай пляцоўцы. Спецыяльна для гэтага спектакля былі выкананы рознакаляровыя вітражы-дыяпазітывы, праз якія праходзілі патокі святла, малюючы незвычайны лес, што зьяўляўся мноствамі фарбаў. Стваралася ўражанне не толькі казачнасці, але і бязважкасці, паветранасці ўсяго дзеяння. Героі спектакля былі і графічнымі цэнямі з ранішніх сноў, і рэальнымі, пазнавальнымі людзьмі, вельмі цікавымі і прыцягальнымі для глядача. Кожная сцэна спектакля, нібы палатно жывапісца, вызначалася шматфарбнасцю і дакладнай завершанасцю. Проста і нечакана вырашалася мастаком абуджэнне лесу ад начнога сну. Адкрываўся занавес, і здавалася, што сцэна пустая і халодная. Але яна нечакана ажывала дзякуючы верхняму святлу. Глядач заўважаў фей і эльфаў, якія ляжалі на сцэне, пры з'яўленні святла яны ўздымалі рукі і пачыналі варушыць пальцамі: здавалася, што гэта ажывае трава, распускаяцца кветкі, а затым і ўвесь лес, населены фантастычнымі гукамі і істотамі. Такім чынам, мастацкае афармленне спектакля «Сон у летнюю ноч», гульня святла, касцюмы персанажаў – усё было нечаканым для глядача і садзейнічала поспеху п'еставі В. Смышляева.

Эксперыментальным, наватарскім з'яўлялася і мастацкае афармленне спектакля «Апраметная» В. Шашалевіча (1925 г., рэж. П. Пашкоў) [9, с. 134]. У сваім вырашэнні мастак Л. Нікіцін арыентаваўся

на арыгінальную п'есу маладога драматурга, аснова яе была фальклорна-казачная. У творы апавядалася пра каханне юнака Янкі і прыгажуні Алёнкі, якую выкраў Цмок-вядзьмак і ўсыпіў яе глыбокім сном. Янка разам з братамі Алёнкі, прайшоўшы доўгі шлях, перамагаў зладзея і вызваляў дзяўчыну. Драматург у алегарычнай форме апавядаў пра лёс Беларусі, якой таксама, як і галоўнай гераіні, патрэбна была свабода. Сцэнаграфія «Апраметнай» Л. Нікіціна была казачнай, далёкай ад бытаапісальніцтва і пазбягала этнаграфічных замалёвак і заставак. На сцэне глядач бачыў складаную канструкцыю, якая нагадвала вялізную павуціну, магчыма, рухомыя шчупальцы Цмока. Па гэтай добра замацаванай устаноўцы і перамяшчаліся акцёры. Іх героі былі апрануты Л. Нікіціным незвычайна для тэатра таго часу: яркія касцюмы ў абцяжку выглядалі эфектна, у іх было добра выконваць танцы, пластычныя мізансцэны, яны нібы былі прызначаны для сцэнічнай пабудовы, зліваліся з лабірынтам і складалі адно цэлае з дэкарацыяй. На працягу спектакля святло было зменлівым, а не зафіксавым па ўсёй сцэне – яно высвечвала акцёраў, іх твары, рукі; такім чынам, тэатрам дэманстравалася арыгінальнае светлавае афармленне. Невыпадкова спектакль паказалі дэлегатам III з'езда Саветаў СССР як узор новага мастацтва, з прагрэсіўнай ідэяй свабоды і незалежнасці і наватарскім яе ўвасабленнем на тэатральнай сцэне [9, с. 142]. Гэта сведчыла аб тым, што пастаноўка была выключнай на той час.

Сцэнічная прастора ў сучасных праектах мастакоў: В. Мацкевіч, В. Праўдзінай, В. Грыцаевай, А. Сарокінай, Д. Волкавай, А. Меранкова, Л. Сідзельнікавай, М. Шусты і іншых – вельмі адрозніваецца ад эксперыментаў пачатку мінулага стагоддзя. Іх задумы ўяўляюць сабой бясспрэчную каштоўнасць для сучаснай рэжысуры, якая мае патрэбу ў новых тэатральных ідэях і фарбах. Увасабленне сваіх праектаў

сцэнографы бачаць не толькі ў актуальнай драматургіі, але і ў нечаканых зрокавых вобразах і сучасных фактурах. Відавочна, што ў першыя дзесяцігоддзі XXI ст. адзначаецца інавацыйны этап афармлення сцэнічнай прасторы. У спектаклях драматычных, музычных і лялечных тэатраў усё часцей з'яўляюцца побач з незвычайнымі маскамі, рэчамі і касцюмамі неверагодныя праекцыі, экраны, канструкцыі. І ў лепшых сцэнаграфічных вырашэннях няцяжка прасачыць, што мастакі не перакрэсліваюць традыцый айчыннай сцэны, а ўзбагачаюць і творча перапрацоўваюць іх.

ЛІТАРАТУРА

1. Баженова, О. Д. Несвиж и балетное искусство Европы XVIII в. (раритетный документ радзивилловского архива в Минске) / О. Д. Баженова // Мастацкія цуды нясвіжскай зямлі: матэрыялы навук.-практ. канф., Нясвіж, 23 мая 2014 г. / склад. В. У. Дадзіёмава. – Нясвіж, 2014. – С. 19 – 32.
2. Баженова, О. Д. Театр княгини Франтишки Уршули Радзивил / О. Д. Баженова // Женщины на краю Европы / ЕГУ, Центр гендерных исследований ; под ред. Е. Гаповой. – Минск, 2003. – С. 45 – 61.
3. Бажэнава, В. Д. Гескія, мастакі (бацька і сын) / В. Д. Бажэнава // Вялікае княства Літоўскае : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005. – Т. 1 – С. 530 – 531.
4. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1992. – 284 с.
5. Берёзкин, В. И. Спектакль и сценическое пространство / В. И. Берёзкин. – М. : Советская Россия, 1968. – 87 с.
6. Берёзкин, В. И. Советская сценография, 1917 – 1941 / В. И. Берёзкин. – М. : Наука, 1990. – 221 с.
7. Борисова, Т. Б. Шекспир на белорусской сцене / Т. Б. Борисова. – Минск : Наука и техника, 1964. – 105 с.
8. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да

кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі [і інш.] ; рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – 496 с.

9. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. І. Няфёд [і інш.] ; рэд. Т. Я. Гаробчанка, К. Б. Кузняцова, У. І. Няфёд. – 607 с.

10. Культуралогія : энцыклапедыя : в 2 т. / гл. рэд., авт. праекта С. Я. Левіт. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с.

11. Лотман, Ю. М. Стат'і па семиотыцы культуры і мастацтва / Ю. М. Лотман. – СПб. : Акадэмічны праект, 2002. – 544 с.

12. Шеповалов, В. М. Становленне тэорыі сцэнаграфіі і яе роля ў навуцы аб тэатры [Электронны рэсурс] / В. М. Шеповалов // Мастацтва і эстэтычная культура. – СПб., 1992. – С. 149 – 157. – Режим доступу: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/stanovlenie-teorii-scenografii-i-ee-rol-v-nauke-o-teatre-shepvalov-vm>.

РЕЗЮМЕ

В статье дано определение сценического пространства. Выявлена его эволюция в театральном искусстве Беларуси – от истоков до современности и подчеркнута важность обновления средств сценической выразительности.

SUMMARY

The article defines the stage space. Its evolution in the theatrical art of Belarus is revealed – from the origins to the present and the importance of updating the means of scenic expressiveness is emphasized.

РАЗДЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГИИ, АНТРАПОЛОГИИ,
ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Азарова И. Б.

ФОЛЬКЛОРНАЯ ПОЭТИКА БАСНИ Я. КОЛАСА
«ОГАРОК И БАЗЫЛЬ»

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины
(Поступила в редакцию 13.03.2023)

Традиционно басню трактуют как «литературный жанр; краткий, обычно стихотворный рассказ, в иносказательной форме, сатирически изображающий человеческие поступки и отношения. Басня близка к притче. Персонажи басни, помимо людей, – животные, растения, вещи. В начале или концовке басни обычно даётся афористический нравоучительный вывод (“мораль”). Басня – один из древнейших литературных жанров» [1].

В письме к Е. Ф. Карскому Я. Колас писал о своём увлечении баснями И. А. Крылова ещё с детства: «Крылоў доўгія часы быў маім богам. Поўны зборнік яго баек, куплены мне дзядзькам Антонам, я вывучаў чужы не на памяць, і з гэтымі творамі вялікага генія я доўгія гады не разлучаўся. Мае першыя літаратурныя пробы былі байкі, якія я пачаў пісаць у 12-13 гадоў» [2, с. 25].

Однако стоит обратить внимание на факт первоначального и приоритетного влияния белорусского фольклора на раннюю поэзию Я. Коласа.

Басня «Огарок и Базыль» была создана Я. Коласом приблизительно в в 1908 – 1911 гг. во время его заключения в минской тюрьме. Когда поэт отбывал наказание, он выслал Александре Зотовой-Романович тетрадь своих стихотворений, среди которых и была названная выше басня.

Традиционные аллегорические образы животных уступают место персонажам с говорящим фамилиями. Главными героями являются Семён Огарок и Базыль, жители белорусской глубинки, носители национальной ментальности. Крайне безответственный Огарок бежит от полиции, так как должен заплатить штраф, обращается за помощью к Базылю. Тот предлагает одолжить денег у Фомы, Степана, Станкевича, Лимонта, Алеся. Однако перед всеми ними, включая и Базыля, Семён премного провинился. Поэтому никто ему не поможет. Огарок должен понести справедливое наказание.

Интересной для анализа является семантика имён и фамилий героев, обладающих яркими характерологическими свойствами, соответствующих народным представлениям.

Огарок – 1) остаток недогоревшей свечи; 2) не до конца сгоревший остаток чего-либо; 3) слабосильный, жалкий человек (обычно о подростке) (просторечное, презрительное). Следовательно, в нашем случае третье определение является наиболее подходящим. Имя Семён произошло от древнееврейского Шимон и переводится как «слушающий», «услышанный Богом». Вероятно, автор сознательно дал главному герою такие «разнополярные» по значению имя и фамилию, чтобы как можно ярче живописать образ непорядочного Семёна Огарка.

Фамилия второго героя тоже весьма символична. Базыль – славянская форма имени Василий. Она образована от имени собственного и относится к распространённому типу украинско-белорусских фамилий. Её основой является церковное имя Василий (от древнегреч. «basileus» – «царский, царственный»). Как вариант, иногда прослеживают связь с греко-персидскими войнами. И тогда значение имени Василий трактуется как «царь», «князь» или «правитель». Во многих странах есть свои варианты этого имени: в Великобритании – Бэзил, во Франции – Базиль, в Испании – Басилио, в Португалии – Базилиу. Коласовский Базыль оказывается достаточно сильной личностью, обладает выдержкой, хочет проучить надоевшего всем Огарка.

Следующие потенциальные «спасатели» Огарка – Фома, Степан, Станкевич, Лимонт, Алесь.

«Предобрый человек» [3, с. 463] Фома. Его имя русское, заимствованное из греческого; восходит к арамейскому «теома» – «близнец». В христианстве имя Фома соотносится с апостолом. В святцах упоминается святитель Фома, патриарх Константинопольский, и несколько святых, агиографических сведений о которых не сохранилось.

Имя Степан (в переводе с древнегреческого означает «корона», «веночек», «венец», «диадема») характеризует его обладателя как человека, «который нравы знает все здесь тонко» [3, с. 463].

Далее упоминается фамилия Станкевич. Обычно от мирских имён образовывались фамилии, они и составляли значительную часть от общего числа славянских фамилий. Однако имя Станко не характерно для белорусского языка. Вероятнее всего, фамилия Станкевич имеет украинско-белорусское или польское происхождение, восходит к католическому мужскому имени Станислав, то есть «стал славным».

Фамилия Лимонт образована от древнего западнобалтийского мужского имени, характерного для Гродненского региона. Сочетание польских и литовских основ этого имени позволяет сделать предположение, что обладатель фамилии есть человек «разумный» и, как говорит автор басни, «даст совет» [3, с. 464].

Имя последнего персонажа, который может помочь Огарку, Алесь. Оно приобрело народное белорусское звучание, скорее всего, от имён Александр или Алексей. И здесь, вероятнее всего, приоритетной становится именно фольклорная составляющая – «лесной, из Полесья».

Таким образом, все имена и фамилии героев практически полностью находятся в согласии с фольклорной семантикой, отражают народные представления о характере их носителей.

Я. Колас чётко определил местность, где происходят события басни: Мир (городской посёлок в Кореличском р-не Гродненской обл., расположенный на реке Миранка), Минск. Также упоминается «местечко» [3, с. 463] – тип населённого пункта, характерный для территории Беларуси, Литвы, Восточной Латвии, Польши, Украины, западной России со времён Речи Посполитой. Звучит ещё одно географическое название – Синява. Вероятнее всего, это тоже посёлок городского типа, получивший наименование под влиянием украинского языка. Можно сделать вывод о том, что действия в басне происходят на территории Гродненского региона.

Басня «Огарок и Базыль» сочетает в себе лучшие черты устного народного творчества и классические литературные традиции (влияние творчества И. А. Крылова).

Если классическая басня обладает такими характерными чертами, как наличие аллегории (иносказания), явно выраженной морали, отсутствие носителя положительных качеств, лаконичность изложения и

другие, то басня Я. Коласа «Огарок и Базыль» испытывает на себе и фольклорное влияние: вместо аллегорических образов животных появляются говорящие (в соответствии с народной семантикой) имена и фамилии героев, моральный смысл рассредоточен в полотне изложения, объём текста не соответствует характеристике «лаконичный», можно обозначить условно положительного героя – Базыля, появляется примета того времени – полиция.

Басня насыщена фольклорными элементами, изобилует белорусизмами и диалектизмами: «Огарок из Мира» [3, с. 463], «местечко» [3, с. 463], «Базыль» [3, с. 463], «свержане» [3, с. 463], «лики» [3, с. 463], «пропёр без духу» [3, с. 463], «кумпяк» [3, с. 463], «Синяв» [3, с. 464], «Станкевич» [3, с. 464], «каменица» [3, с. 464], «Алесь» [3, с. 464], «некадычныя лица» [3, с. 464], «збан» [3, с. 464]. Действия, происходящие в басне, максимально приближены ко времени её написания: полиция, исполняющая свои надзирательные и карающие функции, располагается в участке, среди местного населения есть предобрый человек Фома, который «анархизмом заражён» [3, с. 463]. Басня достаточно наглядно демонстрирует не только социально-бытовые отношения, но и политическую ситуацию тех лет.

Основной моральный смысл басни общечеловеческого содержания: не надо делать зла людям, поступать скверно, чтобы не было потом стыдно смотреть людям в глаза, когда понадобится их помощь.

Суммируя вышесказанное, отметим, что, будучи глубоко самобытным поэтом и писателем белорусского народа, Я. Колас состоялся как мастер художественного слова под животворным влиянием богатого национального фольклора и русской классической литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/67623/%D0%91%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%8F>. – Дата доступа: 11.03.2023.
2. Колас, Я. Поўны збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1972 – 1978. – Т. 12. – 1976. – 528 с.
3. Колас, Я. Поўны збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1972 – 1978. – Т. 1. Вершы 1898 – 1917. – 1972. – 562 с.

РЕЗЮМЕ

Предметом исследования статьи является фольклорный жанр басни, к которому обратился Якуб Колас. Басня «Огарок и Базыль» сочетает в себе лучшие черты устного народного творчества и классические литературные. Однако необходимо акцентировать факт первоначального и приоритетного влияния белорусского фольклора на раннюю поэзию Я. Коласа: вместо традиционных аллегорических образов животных появляются говорящие (в соответствии с фольклорной семантикой) имена и фамилии героев, моральный смысл рассредоточен в полотне изложения, объем текста не соответствует характеристике «лаконичный», можно обозначить условно положительного героя – Базыля. Делается вывод, что, будучи глубоко самобытным поэтом и писателем белорусского народа, Я. Колас состоялся как мастер художественного слова под животворным влиянием богатого национального фольклора и русской классической литературы.

SUMMARY

The subject of the research of the article is the folklore genre of the fable, to which Yakub Kolas turned. The fable «Ogarok and Basył» combines the best traditions of both oral folk art and classical literary ones. However, it is necessary to emphasize the fact of the initial and priority influence of Belarusian folklore on the early poetry of Kolas: instead of traditional allegorical images of animals, speaking (in accordance with folklore semantics) names and surnames of heroes appear, the moral meaning is dispersed in the canvas of presentation, the volume of the text does not correspond to the characteristic «laconic», it is possible to designate a conditionally positive hero – Bazył. Summarizing the above, it should be said that, being a deeply original poet and writer of the Belarusian

people, Kolas established himself as a master of artistic expression under the life-giving influence of the richest national folklore and Russian classical literature.

**ИДЕНТИЧНОСТЬ КИТАЙСКО-РОССИЙСКОЙ
ТРАНСГРАНИЧНОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ
ХЭЧЖЭ (НАНАЙЦЕВ)**

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 17.10.2022)

Процесс исторического развития нации сопровождается процессом построения национальной идентичности в массовом сознании как важного условия существования и развития страны. Суть национальной идентичности состоит в том, что нация принадлежит государству, формирует субъектное сознание защиты национального суверенитета и интересов. Этнической идентичностью принято считать осознание общности языка, культуры, территории, истории, отождествление и эмоционально-оценочное восприятие принадлежности к конкретной этнической группе.

Единство национальной и этнической идентичности является идеологической основой многонациональной страны для сохранения единства и социальной стабильности, в том числе в трансграничных этнических ареалах. Единство национальной и этнической идентичности народности хэчжэ в Китае также выполняет перечисленные функции. Только когда представители этнической группы подтвердят свою национальную идентичность, осознают тесную связь с государством, они готовы встать на защиту национальных интересов и противостоять дискриминации национальной культуры.

Этническая и национальная идентичность трансграничной этнической группы стала предметом научных исследований в сфере

этнографии, истории и политологии Китая. В своей статье Чжоу Цзявэй считает, что культура оказывает важное влияние на национальную идентичность трансграничных этнических групп и является ключом к этнической сплочённости [1, с. 606]. По мнению Миньцзу Пэн Цяня, формирование этнической идентичности постоянно конструируется в процессе исторического развития, воплощающего в себе общую память, культуру, религию, обычаи, традиции и другие комплексные факторы [2, с. 16]. Лэй Юн, У Юйцзюнь, Миньцзу У Чукэ и другие учёные также обсуждают данную тему в своих работах [3, с. 9; 4, с. 59; 5, с. 59].

Названная проблематика актуальна и для российских исследователей. Так, Е. В. Кузнецова подчеркнула важность национального языка в формировании национальной идентичности [6, с. 102]. По мнению Р. Н. Напсо, в условиях глобализации национальная идентификация остаётся важнейшим фактором индивидуального и социального развития [7, с. 138]. В. А. Тишков, А. В. Швецова, И. С. Семененко в своих публикациях затронули наиболее актуальные аспекты современной национальной идентичности [8, с. 142; 9, с. 656; 10, с. 99].

В настоящее время в Китае насчитывается 56 этнических групп, из которых на ханьскую национальность приходится 91,11% населения, а на остальные 55 этнических групп – 8,89% [11, с. 167]. Их большая часть проживает в приграничных районах, остальные – вместе с народностью хань [12]. Китайское правительство придаёт большое значение развитию этнических групп. В 1941 г. и 1949 г. были обнародованы «Программа пограничных районов Шэньси-Ганьсу-Нинся» и «Общая программа Народного политического консультативного совещания Китая», в которых чётко указывается, что районы, населённые этническими группами, должны поддерживать региональную этническую автономию

и устанавливать этнические автономные органы на всех уровнях. Данная система закреплена в Конституции Китая [13].

Трансграничные этнические группы, как правило, проживают рядом друг с другом в приграничных районах двух или более стран и обладают основными характеристиками культурной гомологии, кровного родства и географического взаимодействия. Трансграничные группы и основной этнос длительное время проживают в одном регионе, и аспекты быта, языкового общения, материальной и духовной культуры постепенно сближаются за счёт влияния этнического большинства.

Исторически хэчжэ и нанайцы принадлежали к этническим группам, проживающим за рекой Хэйлунцзян (Амур). Народ хэчжэ является одной из шести малых этнических групп Китая, они проживают в городах Тунцзян, Шуанъяшань, Цямусы и Фуюань, селе Бача. В конце XVII в. в связи с переопределением китайско-российской границы они разделились на две этнические группы. В России народ хэчжэ называют нанайцами, они живут в сёлах Найхин, Дада, Джари и Верхний Нерген в Нанайском районе Хабаровского края.

В таком случае идентичность этнической группы формируется на основе соответствующей парадигмы на пересечении национально-исторической, социально-психологической, социокультурной и политико-культурной сфер. В её содержание входят установившиеся особенности национальной культуры, этнические характеристики, обычаи, верования, мифы, нравственные императивы и т. д., составляющие понятие «национальный характер» [14, с. 4]. В процессе развития изменение языка, религиозных верований и обычаев играет важную роль в формировании идентичности приграничных этнических групп Китая и России.

Язык является важным условием формирования нацией сознания своих представителей. Как независимый язык хэчжэ широко использовался одноименной народностью. Согласно недавнему опросу, 94,26% хэчжэ перешли на китайский язык, и лишь небольшое количество пожилых людей может общаться на языке хэчжэ. Точно так же проживание на территории России оказало влияние на нанайский язык. После Октябрьской революции Советский Союз осуществил культурную трансформацию национальных групп на Дальнем Востоке и закрепил принцип параллельного использования национального и русского языков в этнических автономиях. В настоящее время наблюдается почти полная утрата родного языка молодыми нанайцами, в то время как старшее поколение в той или иной мере его ещё использует. На сохранение языка воздействует среда, а представители малочисленных народов, проживающих в городе, полностью его утрачивают. И наоборот, чем дальше от городских поселений, тем чаще слышится и используется родная речь [15, с. 282].

Традиционной верой хэчжэ (нанайцев) является шаманизм, анимизм составляет основу их изначального культа и религиозной веры. Шаманизм занимал важное место в ранний период развития народа. С прогрессом общества, развитием научных знаний, образования и культуры, медицины, здравоохранения и других аспектов шаманизм постепенно перестал быть основным религиозным верованием народа хэчжэ. Русская Православная церковь также поначалу имела мало влияния на нанайцев. Мифолого-религиозные представления данной народности тесно связаны с культом земли. Считалось, что у каждого места имеется свой хозяин (подя), и ему устраивались культовые поклонения и жертвоприношения [16]. Впоследствии нанайцы долгое время находились под влиянием традиционной русской культуры,

менялись и их религиозные верования: некоторые нанайцы перешли в православие.

Обычаи и привычки являются важным фактором отличия этнической группы. Традиционная культура народа хэчжэ способствует отождествлению с собственной нацией посредством передачи от поколения к поколению. Исторически традиционные костюмы народа хэчжэ шились из кожи рыб и шкур животных, украшались узорами с природными мотивами. В настоящее время под влиянием различных социальных культур Китая и России хэчжэ и нанайцы редко носят традиционные национальные костюмы, используя их только на крупных фестивалях или мероприятиях.

В традициях питания образ жизни хэчжэ в значительной степени китаизируется, а нанайцы в России всё больше становятся русскими. Хэчжэ (нанайцы) в Китае и России разделяют общие предпочтения в еде (пшённая каша и сырая рыба). С последовательным приходом ханьских и русских иммигрантов изменились привычки питания хэчжэ и нанайцев. Так, последние под влиянием русских питаются в основном хлебом, рисом, мясом, салом. Хэчжэ в Китае перестали употреблять мясо диких животных [17, с. 98].

Традиционные свадебные обычаи народа хэчжэ и нанайцев практиковали браки по договорённости родителей. После основания Нового Китая под влиянием национальной политики традиционные взгляды хэчжэ изменились. Браки по расчёту были отменены, а форма большинства свадеб практически не отличается от ханьской.

Таким образом, под влиянием общих культурных традиций у представителей трансграничной этнической группы сформировалась особая психология и поведенческие привычки, усилившие их национальное самосознание [18, с. 90]. В условиях современного

общества под влиянием различных социальных условий традиционные культурные обычаи народа хэчжэ (нанайцев) постепенно угасали. Благодаря общерегиональной жизни этнос естественным образом формирует локальное сознание, что также является важным условием для того, чтобы группа конструировала собственную национальную идентичность. Народ хэчжэ постепенно интегрируется в городскую жизнь, со своими традициями молодёжь знакомится в основном во время обучения в школе на факультативах, что постепенно ослабляет этническую идентификацию. Поскольку трансграничные этнические группы существуют в разных странах, их идентификация легче поддаётся влиянию культуры и социальных условий места нахождения. Постепенно чувство принадлежности к этнической группе ослабевает, происходит идентификация с историей и культурой страны проживания. На данном этапе развития этническая идентичность хэчжэ (нанайцев) является результатом открытого процесса идентификаций, в который члены группы вовлечены в ходе социализации и социальной адаптации на разных территориях. Из-за влияния истории, культуры и социальной среды Китая и России народ хэчжэ (нанайцы) постепенно ослаблял свою национальную идентичность и, таким образом, постоянно обращался к национальной идентичности страны, в которой проживал. Данный процесс не является завершённым и поэтому представляет весьма актуальный предмет дальнейшего научного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. 周佳薇 跨境民族国家认同的问题探讨/ 佳薇周 // 乡村振兴与“一带一路”国际研讨会论文集. 2021年12月20日 – 秦皇岛: 燕山大学, 2021. – 第605–610页. = Чжоў, Цявэй О трансграничной национально-

государственной идентичности / Цявэй Чжоу // Материалы II междунар. конф. по возрождению сельских районов и «Один пояс – один путь», 20 декабря 2021 г. – Циньхуандао, 2021. – С. 605 – 610.

2. 彭谦, 程志浩 民族认同形成的影响因素考量/ 谦彭 // 中南民族大学学报.页. = Пэн, Цянь. Анализ факторов влияния на формирование национальной идентичности / Цянь Пэн, Чэн Чжихао // Вестник Южно-Центрального университета национальностей. – 2019. – № 39. – С. 15 – 20.

3. 雷勇 论跨界民族的文化认同及其现代建构/ 勇雷 // 世界民族. – 2011. – № 2. – 第9–14页. = Лэй, Юн. О культурной идентичности приграничных этнических групп и её современной конструкции / Юн Лэй // Журнал наций мира. – 2011. – № 2. – С. 9 – 14.

4. 吴玉军, 付赵震 论国家认同视域中的民族认同建构/ 玉军吴 // 中国特色社会主义研究. – 2019. – № 1. – 第56 – 62页. = У, Юйцюнь. О построении национальной идентичности на государственном уровне / Юйцюнь У, Чжаочэнь Фу // Журнал исследования социализма с китайской спецификой. – 2019. – № 1. – С. 56 – 62.

5. 吴楚克 王倩 认同问题与跨界民族的认同 / 楚克吴 // 云南师范大学学报 – 第58–63页. = У, Чукэ. Проблемы идентичности и трансграничная национальная идентичность / Чукэ У, Цянь Ван // Вестник Юньнаньского педагогического университета. – 2011. – № 43. – С. 58 – 63.

6. Кузнецова, Е. В. Язык и национальная идентичность / Е. В. Кузнецова // Омский научный вестник. – 2011. – № 3. – С. 102 – 104.

7. Напсо, Р. Н. Национальная идентичность и её атрибуты / Р. Н. Напсо // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2009. – № 7. – С. 138 – 143.

8. Тишков, В. А. Российский народ и национальная идентичность / В. А. Тишков // Россия в глобальной политике. – 2008. – № 6. – С. 135 – 142.

9. Швецова, А. В. Национальная идентичность как социокультурный феномен / А. В. Швецова // Обсерватория культуры. – 2017. – № 14. – С. 653 – 661.

10. Семенов, И. С. Нация, национализм, национальная идентичность: новые ракурсы научного дискурса / И. С. Семенов // *Мировая экономика и международные отношения*. – 2015. – № 11. – С. 91 – 102.
11. 冷非 中国少数民族的文化变迁与民族认同/ 非冷 // *贵州民族研究*. – 1996. – № 3. – 第166 – 172页. = Лэн, Фэй. Культурные изменения и национальная идентичность меньшинств Китая / Фэй Лэн // *Этнические исследования Гуйчжоу*. – 1996. – № 3. – С. 166 – 172.
12. 全国人口普查公报 = Бюллетень переписи населения Национального бюро статистики Китая [电子信息]. – 存取方式: <http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/>. – 存取日期: 02.05.2022.
13. 中国人民政治协商会议共同纲领. = Общая программа Народного политического консультативного совещания Китая [电子信息]. – 存取方式: http://www.law-lib.com/law/law_view.asp?id=283576. – 存取日期: 07.05.2022.
14. Гаджиев, К. С. Национальная идентичность: концептуальный аспект / К. С. Гаджиев // *Вопросы философии*. – 2011. – № 10. – С. 3 – 16.
15. Цзяньвэнь, Ч. Влияние китайской культуры на формирование языка и письменности нанайцев на Дальнем Востоке / Ч. Цзяньвэнь // *Мир науки, культуры, образования*. – 2022. – № 2. – С. 280 – 283.
16. Региональная общественная организация «Ассоциация коренных малочисленных народов Севера Хабаровского края» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://akmns-khab.ru/%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D1%86%D1%8B/>. – Дата доступа: 07.05.2022.
17. 姜洪波, 薛梓奇. 浅析赫哲族饮食习俗的演变/ 洪波姜 // *黑龙江民族丛刊*. – 1997. – № 2. – 第95 – 102页 С. 95 – 102. = Цзян, Хунбо. Краткий анализ эволюции пищевых привычек хэчжэ / Хунбо Цзян, Сюэ Цзыци // *Этническая серия Хэйлуунцзян*. – 1997. – № 2. – С. 95 – 102.

18. 于晓晶. 基于民族传统音乐现代重构的民族认同重建/ 晓晶于 //

贵州民族研究. – 2019. – № 1. – 第89–92页. = Юй, Сяоцзин. Реконструкция национальной идентичности на основе современной реконструкции национальной традиционной музыки / Сяоцзин Юй // Этнические исследования Гуйчжоу. – 2019. – № 1. – С. 89 – 92.

РЕЗЮМЕ

В данной статье анализируются причины трансформации идентичности трансграничной этнической группы хэчжэ (нанайцев) в приграничных зонах Китая и России и их проявления в элементах культурного наследия.

SUMMARY

This article analyzes the reasons for the transformation of the ethnic identity of the cross-border ethnic group Hezhe (Nanais) in the border areas of China and Russia, and their manifestations in the elements of cultural heritage.

Глазко Н. М.

ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНАЯ АБРАДНАСЦЬ ГАРАДСКОГА НАСЕЛЬНІЦТВА БССР (1960 – 1980- Я ГГ.): САВЕЦКАЯ ГІСТАРЫЯГРАФІЯ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2023)

Значная частка даследаванняў абраднасці гарадскога насельніцтва Беларусі праводзілася ў 1960 – 1980-я гады, у перыяд другога этапу распаўсюджвання «новых сацыялістычных абрадаў», падчас якога шэраг традыцыйных абрадавых практык беларусаў замяшчаўся савецкімі аналагамі без рэлігійных кампанентаў. Асабліва ўвага надавалася

выпрацоўцы і апісанню сацыялістычных формаў абраднасці жыццёвага цыкла, да якіх адносіліся акцябрыны, камсамольскія вяселлі і грамадзянскія пахаванні. Нягледзячы на тое, што нерэлігійныя пахавальныя практыкі гараджан вывучаліся ў меншай ступені, чым радзінныя і вясельныя абрады, асобныя іх аспекты фіксаваліся даследчыкамі падчас збору інфармацыі пра побыт працоўных, апісваліся ў межах міждысцыплінарных прац, прысвечаных праблемам сучаснай савецкай сям'і. Нешматлікія звесткі пра рэлігійную абраднасць, звязаную са смерцю, сустракаюцца ў этналагічных апісаннях паўсядзённасці вернікаў розных гарадоў Беларусі.

Перыяд 1960-х – 1-й паловы 1970-х гадоў з'яўляўся першым этапам у вывучэнні пахавальна-памінальнай абраднасці гараджан. У 1957 г. быў створаны Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР, што дазволіла праводзіць сістэматычныя даследаванні традыцыйнай і сучаснай культуры беларусаў, у тым ліку гарадскіх абрадавых практык. Для першых прац па дадзенай праблематыцы характэрна ідэалагічная накіраванасць, высокі ўзровень суб'ектыўнасці і выкарыстанне неакадэмічнай мовы. Гэта тлумачылася шэрагам прычын: узмоцненым дзяржаўным кантролем за гістарычнай навукай і неабходнасцю ў паскоранай камплектацыі новых навуковых структур; правядзеннем антырэлігійнай кампаніі ў канцы 1950-х – 1-й палове 1960-х гадоў з удзелам этнографіі ў якасці агітатараў; адсутнасцю выпрацаванай метадыкі даследаванняў побыту гараджан і недастатковай крыніцазнаўчай базай. У вялікай колькасці раннях прац па сучасным гарадскім побыце ўвогуле не згадваюцца абрады, звязаныя са смерцю. Аб недастатковай увазе даследчыкаў да дадзенай тэмы сведчыць і адсутнасць пытанняў пра пахавальна-памінальныя практыкі ў апытальных лістах [1]. Тым не

менш, у некаторых даследаваннях дадзенага перыяду прадэманстраваны працэсы выпрацоўкі савецкага абрадавага дыскурсу і канструявання новых пахавальна-памінальных практык, распаўсюджванне якіх адбывалася ўвесь познесавецкі перыяд.

Адным з першых даследчыкаў пасляваеннага побыту гараджан і грамадзянскай абраднасці з'яўляўся этнолаг У. М. Іваноў, які ў 1961 г. абараніў кандыдацкую дысертацыю «Современный быт рабочих города Минска: историко-этнографическое исследование на материалах железнодорожного узла завода “Большевик”, завода имени Октябрьской революции, радиозавода и тракторного завода» [2]. Падчас навучання ў аспірантуры У. М. Іваноў сумесна з навуковым кіраўніком А. І. Залескім падрыхтаваў агітацыйную брашуру «Новыя звычаі і абрады – у наш быт» (1960), якая з'яўлялася аглядам савецкіх пераўтварэнняў у абраднасці беларусаў з каментарыямі аўтараў наконт гісторыі абрадаў і шляхоў іх паляпшэння [3]. Працэс сучаснай абрадатурнасці прадстаўлены імі як захаванне і пераасэнсаванне «станоўчых традыцый мінулага», што датычылася і пахаванняў: легітымнасць нерэлігійнага пасляваеннага абраду забяспечвалася існаваннем аналагічных практык у беларускіх працоўных яшчэ ў дасавецкія часы [3, с. 35]. Каляндарныя памінальныя дні беларусаў разглядаліся праз супрацьпастаўленне народных і рэлігійных звычаяў, а не іх сумяшчэнне, што таксама выкарыстоўвалася аўтарамі для пацвярджэння наяўнага парадку, але не адпавядала рэчаіснасці традыцыйнай культуры [3, с. 39]. Гарадскія практыкі ўшанавання памерлых абмяжоўваліся апісаннем лакальных дзён памяці салдат і партызан і актуальнай на момант 1960-х гадоў дыскусіі вакол стварэння агульнарэспубліканскага памінальнага свята [3, с. 39 – 41]. Дадзеная інфармацыя пра пахавальна-памінальныя абрады

дубліруецца ў манаграфіі «Жизнь рождает новые обряды», напісанай У. М. Ивановым для прапагандыстаў навуковага атэізму [4, с. 171 – 174].

Падобных з У. М. Ивановым метадалагічных пазіцый прытрымліваўся і А. М. Міцкевіч. У кандыдацкай дысертацыі «Сямейная абраднасць беларускага народа (па этнаграфічных матэрыялах XIX – пачатку XX стагоддзя)» (1966) даследчык інтэрпрэтаваў пахавальныя абрады беларусаў як нерэлігійныя і прапаноўваў меры па іх змяненню ў сучасных умовах [5, с. 215 – 216, 258].

Працы з апісаннем сучаснай абраднасці беларусаў выдаваліся і за межамі краіны. Напрыклад, філосаф з РСФСР П. П. Кампарс у манаграфіі «Советская гражданская обрядность» (1967) згадваў шырокае бытаванне царкоўнага абраду пахавання сярод беларускага насельніцтва, але ў далейшым яго праца крытыкавалася з-за факталагічных памылак [6, с. 192; 7, с. 21].

Больш дэталёвыя звесткі пра пахавальныя практыкі гараджанз апорай на этнаграфічныя крыніцы, непасрэдна сабраныя аўтарам, утрымліваюцца ў даследаваннях А. А. Мялешкі. У кандыдацкай дысертацыі «Сучасная савецкая сямейная абраднасць беларускага народа (гісторыка-этнаграфічнае даследаванне)» (1970) ён прааналізаваў функцыі і структуру сучаснай пахавальнай цырымоніі, разгледзеў беларускую практыку грамадзянскага памінання ў параўнанні з днямі памяці ў іншых савецкіх рэспубліках [8]. А. А. Мялешка сфакусіраваў увагу на даследаванні практычных аспектаў пахавання як дзеяння, якое спрыяла ўзмацненню сацыяльных сувязяў і змяншэнню эмацыянальнага напружання ўдзельнікаў, пакінуўшы без аналізу шэраг істотных сімвалічных актаў, накіраваных на камунікацыю з нябожчыкам і яго ўключанасць ў абрад пахавання [8, с. 211 – 212]. Значную частку тэксту,

як і ў ранейшых працах, займаюць апісанні непасрэднага ўдзелу даследчыка ў грамадзянскай пахавальнай цырымоніі і прапановы наконт далейшага пераўтварэння абраду з улікам уласнага вопыту [8, с. 211 – 212, 217 – 221, 225]. У далейшым на базе у дысертацыі быў выдадзены шэраг брашур і манаграфій, але асабліва вылучаецца праца «Савецкая сямейная абраднасць Беларусі» (1976) [7]. Ва ўступнай частцы размешчаны кароткі агляд гістарыяграфіі пытання і вынікі анкетавання насельніцтва БССР наконт сучасных абрадаў [7, с. 16 – 23, 25 – 26]. А. А. Мялешка крытыкаваў абагульняючы характар даследаванняў 1960-х гадоў, але дапусціў аналагічную памылку: пад рэлігійным абрадам пахавання ён меў на ўвазе непасрэднае адпяванне нябожчыка святаром, а не комплекс рэгламентаваных дзеянняў з выкарыстаннем асобнай рытуальнай сімволікі і атрыбутаў [7, с. 21]. Згодна з гэтым, грамадзянскім пахаваннем лічылася любая цырымонія без удзелу святара, што было пазначана і ў анкеце даследчыка, але гэта з’яўляецца недакладным вызначэннем [7, с. 25]. Нягледзячы на шматзначнасць тэрміна, узровень распаўсюджвання грамадзянскіх пахавальных абрадаў у канцы 1960-х гадоў быў значна ніжэйшым, чым сцвярджалі папярэднія даследчыкі [7, с. 25]. Адзінаццатая глава манаграфіі пад назвай «Апошні шлях чалавека» з’яўлялася дапоўненым тэкстам аналагічнай часткі дысертацыі. У манаграфіі «Современные гражданские обряды и традиции» (1985), разлічанай на масавага чытача, А. А. Мялешка аднёс грамадзянскае пахаванне і грамадскія памінальныя мерапрыемствы да катэгорыі савецкага традыцыйнага – падабенства абрадаў у розных частках СССР сведчыла, па яго меркаванні, абнаяўнасці агульнай духоўнай культуры савецкага народа [9, с. 14].

Распаўсюджанню і ўніфікацыі сацыялістычных пахаванняў на тэрыторыі БССР, акрамя іншых фактараў, спрыяла ўключанасць

этнолагаў у працэс фарміравання грамадзянскай абраднасці. Аб гэтым сведчаць публікацыі парад па правядзенні пахавальнага абраду і сцэнарыяў памінальных мерапрыемстваў, напісаннем якіх займаліся этнолагі – супрацоўнікі Акадэміі навук [10 – 13].

У 2-й палове 1970-х – 1980-я гады пачынаецца другі этап у вывучэнні пахавальна-памінальных абрадаў. У дадзены перыяд павялічваецца колькасць даследчыкаў сучаснай абраднасці, праводзяцца канферэнцыі па дадзенай праблематыцы [14; 15]. Значна паляпшаецца якасць даследаванняў, што звязана з павышэннем патрабаванняў да дысертацый і грунтоўнай працай з назапашаным этналагічным матэрыялам. Тэксты па грамадзянскай абраднасці ў дадзены перыяд па большай частцы прадстаўлены калектыўнымі манаграфіямі ці змяшчаюцца ў зборніках артыкулаў па сумежных тэмах. Найбольш актуальнымі з’яўляюцца даследаванні побыту моладзі і праблем сацыялістычнага выхавання, этнасацыялагічных працэсаў у савецкім горадзе, змяненняў у сямейнай радзіннай і вясельнай абраднасці. З-за гэтага зніжаецца зацікаўленасць беларускіх этнолагаў у вывучэнні тыповых для гарадскога асяроддзя абрадаў, звязаных са смерцю. Тым не менш, у тэкстах дадзенага перыяду сустракаюцца разрозненыя звесткі пра сучасны стан пахавальна-памінальных практык гараджан.

У зборніку «Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии» (1976) на падставе апытанняў жыхароў горада Мінска разглядаюцца рэлігійныя арыентацыі гараджан [16, с. 93 – 99]. Даследчыкі адзначылі зацікаўленасць святароў у павелічэнні колькасці вернікаў праз правядзенне сямейных рэлігійных абрадаў, накіраваных менавіта на моладзь [16, с. 96]. Да іх адносіліся толькі хрышчэнне дзяцей і вячанне, бо правядзенне рэлігійнага пахавання не адпавядала дадзеным мэтам. У зборніку «Новые гражданские обряды и ритуалы»

(1978) аўтары працягваюць дыскусію наконт даты правядзення рэспубліканскага дня памяці, які павінны замяніць традыцыйныя каляндарныя дні памінання з-за іх сувязі з царкоўнай традыцыяй [17, с. 74]. Гэты ж тэкст дубліруецца ў зборніку « Праздники и обряды в Белорусской ССР» (1988) [18, с. 270 – 276]. Недахопы сучаснага абраду пахавання аналізуюцца ў артыкуле І. М. Браіма «Из опыта разработки и распространения новой обрядности в Белорусской ССР» (1981) [19, с. 79 – 81]. У матэрыялах канферэнцыі «Быт і культура беларусаў» (1984) змешчаны артыкул Т. І. Кухаронак пра новыя з’явы ў сямейнай абраднасці гараджан і сялян Палесся, у тым ліку пахаваннях [20, с. 48].

Асобна разгледзім навуковыя працы, выдадзеныя ці напісаныя па матэрыялах канца 1980-х гадоў. Для іх характэрна выкарыстанне комплекснага падыходу пры даследаванні гарадскіх пахавальна-памінальных практык: этнолагамі прызнаецца іх варыяцыйнасць і немагчымасць існавання ў адрыве ад народна-рэлігійных формаў абраднасці. У дысертацыі А. У. Верашчагінай «Религиозное сектантство и его отрицательное влияние на быт и культуру верующих (по материалам Белоруссии)» (1988) упершыню згадваецца ўдзел вернікаў у гарадскіх памінальных мерапрыемствах, апісваецца рэлігійны спосаб памінання ўдзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны – падзеі, мемарыялізацыя якой стала асновай познесавецкай палітыкі памяці БССР [21, с. 180]. Я. П. Ліпень у дысертацыі «Современные семейные обряды в духовной жизни народа (историко-этнографическое исследование на материалах Беларуси)» (1990) адзначае складаны эклектычны характар беларускай пахавальнай абраднасці з-за сумяшчэння народнай, рэлігійнай і грамадзянскай традыцый, якія пры гэтым мелі і мясцовыя асаблівасці [22, с. 153]. У зборніку «Сям’я і сямейны побыт беларусаў» (1990) Т. І. Кухаронак таксама адзначае

суіснаванне і ўзаемаўплыў розных варыянтаў пахавальнай абраднасці незалежна ад іх лакалізацыі, што пацвярджае вынікамі апытанняў [23, с. 237 – 238]. Апошнія савецкія даследаванні пацвярджаюць агульнапрызнанае ў этналагічнай навуцы палажэнне пра кансерватыўны характар пахавальна-памінальных абрадаў, што забяспечыла іх частковае захаванне, нягледзячы на правядзенне савецкага эксперыменту.

Такім чынам, гістарыяграфія пахавальна-памінальных практык гарадскога насельніцтва БССР была прадстаўлена невялікай колькасцю даследаванняў, у якіх утрымліваюцца фрагментарныя звесткі пра асобныя часткі абрадаў. Першы перыяд даследавання тэмы ахоплівае 1960-я – 1-ю палову 1970-х гадоў. Раннія навуковыя працы па дадзенай праблематыцы мелі абагульняючы характар, звесткі пра пахавальна-памінальныя абрады часта з’яўляліся недакладнымі, не пацвярджаліся спасылкамі на крыніцы і абмяжоўваліся апісаннямі канкрэтных цырымоній, якія назіраў аўтар. У даследаваннях дадзенага перыяду асабліва заўважны суб’ектыўны падыход пры вывучэнні рэлігійнай пахавальнай абраднасці, што значна звужала кола разгледжаных пытанняў, негатыўна адбівалася на навуковай якасці прац. Падчас другога этапу даследаванняў (2-я палова 1970 – 1980-я гг.) пахавальна-памінальныя практыкі гараджан вывучаліся ў меншай ступені з-за змены агульнага напрамку этналагічных даследаванняў – пераарыентацыі на праблемы моладзевай культуры. Пры гэтым выкарыстанне шырокага кола крыніц і грунтоўная праца па іх аналізе дазволіла прымяніць больш комплексны падыход пры разглядзе сучаснай пахавальнай абраднасці беларусаў. На прыкладзе апошніх савецкіх тэкстаў па дадзенай тэме заўважна канструяванне новай навуковай парадыгмы, далейшае развіццё якой адбывалася ўжо ў постсавецкі перыяд.

ЛІТАРАТУРА

1. Опросный лист по изучению новых явлений в современном быту и культуре городского населения Белорусской ССР / АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : [б. и.], 1971. – 24 с.
2. Иванов, В. М. Современный быт рабочих города Минска: историко-этнографическое исследование на материалах железнодорожного узла, завода «Большевик», завода имени Октябрьской революции, радиозавода и тракторного завода : автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / В. М. Иванов ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии. – Киев : [б. и.], 1961. – 23 с.
3. Іваноў, У. М. Новыя звычаі і абрады – у наш быт / У. М. Іваноў, А. І. Залескі. – Мінск : Т-ва па распаўсюджванню палітычных і навуковых ведаў Беларускай ССР, 1960. – 61 с.
4. Иванов, В. М. Жизнь рождает новые обряды / В. М. Иванов. – Минск : Беларусь, 1964. – 188 с.
5. Міцкевіч, А. М. Сямейная абраднасць беларускага народа (па этнаграфічных матэрыялах XIX – пачатку XX стагоддзя) : дыс ... канд. філал. навук : 10.01.09 / А. М. Міцкевіч. – Мінск, 1966. – 275 л.
6. Кампарс, П. П. Советская гражданская обрядность / П. П. Кампарс, Н. М. Закович. – М. : Мысль, 1967. – 256 с.
7. Мялешка, А. А. Савецкая сямейная абраднасць Беларусі / А. А. Мялешка. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 237 с.
8. Мялешка, А. А. Сучасная савецкая сямейная абраднасць беларускага народа (гісторыка-этнаграфічнае даследаванне) : дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.07 / А. А. Мялешка. – Мінск : [б. в.], 1970. – 281 л.
9. Мелешко, А. А. Современные гражданские обряды и традиции / А. А. Мелешко. – Минск : Полымя, 1985. – 140 с.
10. Рекомендации по проведению обряда гражданских похорон / М-во коммунального хозяйства Белорусской ССР ; сост. В. К. Бондарчик. – Минск : Управление коммунальных предприятий, 1971. – 7 с.
11. Методические рекомендации по проведению торжественно-траурной церемонии «Дня памяти» / М-во культуры БССР. – Минск : [б. и.], 1976. – 16 с.

12. Рекомендации по проведению траурного обряда похорон / М-во культуры БССР ; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; сост. В. К. Бондарчик. – Минск : Республиканский Дом народного творчества, 1978. – 11 с.
13. Бондарчик, В. К. Обряд похорон / В. К. Бондарчик, Я. П. Липень // Праздники и обряды в Белорусской ССР / сост.: В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск, 1988. – С. 249 – 255.
14. Народная культура і быт беларусаў : тэзісы дакладаў навук. канф., Мінск, 30 сакавіка 1982 г. / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 37 с.
15. Быт і культура беларусаў : тэзісы дакладаў навук. канф., Мінск, красавік 1984 г. / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 114 с.
16. Изменения в быту и культуре городского населения Белоруссии / В. К. Бондарчик [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Наука и техника, 1976. – 109 с.
17. Новые гражданские обряды и ритуалы / В. С. Гурков [и др.] ; под ред. В. К. Бондарчика. – Минск : Беларусь, 1978. – 91 с.
18. Минько, Л. И. День памяти / Л. И. Минько // Праздники и обряды в Белорусской ССР / сост.: В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск, 1988. – С. 270 – 276.
19. Браим, И. Н. Из опыта разработки и распространения новой обрядности в Белорусской ССР / И. Н. Браим // Традиционные и новые обряды в быту народов СССР : сб. ст. / редкол.: И. А. Кривелев [и др.]. – М., 1981. – С. 70 – 82.
20. Кухаронак, Т. І. Новае і традыцыйнае ў сучаснай сямейнай абраднасці беларусаў Палесся / Т. І. Кухаронак // Быт і культура беларусаў : тэзісы дакладаў навук. канф., Мінск, красавік 1984 г. / навук. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск, 1984. – С. 47 – 49.
21. Верещагина, А. В. Религиозное сектантство и его отрицательное влияние на быт и культуру верующих (по материалам Белоруссии) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / А. В. Верещагина. – Минск : [б. и.], 1988. – 212 л.

22. Липень, Я. П. Современные семейные обряды в духовной жизни народа (историко-этнографическое исследование на материалах Белоруссии) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Я. П. Липень. – Минск : [б. и.], 1990. – 186 л.

23. Кухаронак, Т. І. Сямейная абраднасць беларусаў / Т. І. Кухаронак // Сям'я і сямейны быт беларусаў / рэдкал.: М. А. Вячорка [і інш.]. – Мінск, 1990. – С. 189 – 250.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу историографии похоронно-поминальной обрядности городского населения БССР в позднесоветский период. Рассмотрены методологические установки авторов, контекст и направления исследований городских похоронно-поминальных практик, в соответствии с чем выделено два этапа в истории изучения данной темы: первый охватывает 1960-е – первую половину 1970-х гг.; второй длится со второй половины 1970-х до конца 1980-х гг.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the historiography of the funeral and memorial rituals of the urban population of the BSSR in the late Soviet period. The methodological attitudes of the authors, the context and directions of studies of urban funeral and memorial practices are considered, in accordance with which two stages in the history of the study of this topic are distinguished: the first covers the 1960s – the first half of the 1970s; the second lasts from the second half of the 1970s to the end of the 1980s.

Грунтоў С. У.

ГАЗЕТНЫЯ АБВЕСТКІ ПРА СМЕРЦЬ І НЕКРАЛОГІ Ў МЕМАРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ ГАРАДЖАН БЕЛАРУСІ ПАЧАТКУ ХХ СТ.

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2023)*

Да пачатку XX ст. публікацыя газетных некралогаў становіцца важнай часткай мемарыяльнай культуры гараджан: аб'ява ў чорнай рамцы нязменна пазнаецца як абвестка пра смерць і развітанне з чалавекам, а яго прозвішча ў такой жа рамцы папярэднічае разгорнутым біяграфічным тэкстам пра памерлага. Менавіта апошнія тагачасныя слоўнікі называлі некралогамі, аднак гэце слова выкарыстоўвалася таксама і ў адносінах да самых кароткіх абвестак пра смерць. Падобныя тэксты друкаваліся, напрыклад, у выданнях розных епархій [8]. У артыкуле ўвага будзе скіравана на тое, як мемарыяльная функцыя рэалізуецца ў двух адзначаных тыпах тэкстаў (аб'явах пра смерць і некралогах) – іншыя аспекты патрабавалі б значна больш разгорнутага аналізу.

Для разгляду кароткіх абвестак пра смерць звернемся да канкрэтнага прыкладу – публікацый у газеце «Гомельская капейка» за 1911 г. Мемарыяльныя абвесткі ў ёй сустракаліся дастатакова рэгулярна. Яны друкаваліся на першай старонцы, у самым пачатку, пад загалоўкам – астатняя частка старонкі была пераважна занята рэкламай. Мемарыяльныя абвесткі вылучаюцца чорнай рамкай, а таксама – у выпадку прыналежнасці памерлага да хрысціянскай канфесіі – знакам крыжа над тэкстам. Публікацыя мемарыяльных абвестак, як і іншых аб'яў, была платнай, таму для іх вылучалі найлепшае месца. Прывядзем адзін з прыкладаў: *А. «Убитые горем родные извещают о преждевременной смерти горячо любимой Зинаиды Степановны Жааловой (урождённой Мизгайло), последовавшей в Ялте. Вынос тела на Белицкое кладбище – во вторник 13 июня в 12 часов дня»* [9].

Галоўная прагматыка гэтай абвесткі – паведамленне пра смерць блізкага, месца развітання з ім і час пахавання. Структурна яна цалкам адпавядае дзеянням у час пахавальнага абраду ў традыцыйнай вясковай

супольнасці: нехта са сваякоў ці суседзяў, прысутных пры смерці, ішоў апавясаць вяскоўцаў пра тое, што адбылося, каб тыя маглі наведаць нябожчыка, дапамагчы з пахаваннем і паўдзельнічаць у ім, памянуць душу. У гарадской супольнасці такія дзеянні не былі ў поўнай меры магчымымі, таму гэтую функцыю выконвалі газеты, якія друкавалі абвесткі, падобныя да прыведзенай. Газета выходзіла тры разы на тыдзень, і ў большасці выпадкаў абвестку паспявалі запусціць у друк да правядзення пахавання.

Акрэсленыя межы прагматыкі разгледжанай абвесткі не накіраваны на захаванне памяці пра памерлага чалавека. Абвестка *A* паведамляе пра смерць і развітанне, але само яе складанне і размяшчэнне ў друку не можа быць названа мемарыяльнай практыкай, хоць ускосна з часам яна можа атрымаць мемарыяльны характар, напрыклад, калі нумар газеты будзе захаваны «на памяць», таму што ў ім была надрукавана інфармацыя пра памерлага блізкага, базавыя функцыі якой перасталі быць актуальнымі.

В. «Городской голова, члены управы и служащие с прискорбием извещают о безвременной кончине их дорогого сослуживца, делопроизводит. управы Стефана Константиновича Гоняка, последовавшей 20 сентября в 6 ч. вечера. Вчера в шесть часов вечера тело покойного было вынесено из квартиры в Преображенскую церковь. Погребение, после литургии в Преображенской церкви, сегодня в 10 час. утра на Белицком кладбище» [10].

Гэта яшчэ адзін характэрны прыклад кароткай абвесткі, дзе суб'ектам памяці, у адрозненне ад абвесткі *A*, выступае не сям'я, а працоўны калектыў. Гэтая розніца з'яўляецца вызначальнай для многіх мемарыяльных форм і практык, а акрэсленая суб'ектнасць часта аказваецца ўзаемавыключальнай, таму што працоўны калектыў

замяшчае сабой сям'ю і бярэ на сябе адказнасць па захаванні памяці. Як і ў выпадку з эпітафіямі і вянкамі, можна меркаваць, што суб'ектнасць памяці звязана з тым, хто заказвае выраб помніка, друк абвесткі ці тэкст на стужцы вянка. У тым выпадку, калі гэта працоўны калектыў, менавіта ён дэкларуе сваю суб'ектнасць, і яна не змешваецца з суб'ектнасцю сям'і. Ніжэй, у прыкладах С і D, бачна, што мемарыяльныя абвесткі з рознай суб'ектнасцю могуць суіснаваць побач, але не злучаюцца ў адзін мемарыяльны тэкст.

Мемарыяльная абвестка пра С. К. Ганяка не адзіны тэкст у выпуску газеты, які паведамляе пра смерць і развітанне з ім. На другой старонцы (а эпітафія, як і ў іншых выпадках, была надрукавана на першай) у рубрыцы «Мясцовае жыццё» надрукавана наступнае паведамленне: *«Сегодня в 10 ч. утра хоронят умершего от заражения крови делопроизводителя гомельской городской управы С. К. Гоняка. Покойный всегда пользовался заслуженной любовью жителей г. Гомеля, с которыми его сталкивала служба. Его смерть вызвала искреннее сожаление во всех знавших его»* [7]. Тэксты гэтыя блізкія па змесце, але ў другім адсутнічае суб'ект памяці ці жалобы. Затое прысутнічае больш характэрнае для навін акрэсленне прычыны смерці. У абодвух выпадках мы маем справу з тэкстамі, якія набліжаюцца да фармату аб'явы/навіны, актуальнай інфармацыі для чытачоў. Часам абвестка магла адсутнічаць – дастаткова было нататкі ў рубрыцы мясцовых навін. Прыклад можна знайсці ў чацвёртым нумары газеты за той жа год: *«Похороны. Сегодня в 6 ч. вечера состоятся похороны бывш. городского комиссара Кравцова»* [6]. Гэта рэдукцыя да мінімальна патрэбнага аб'ёму практычнай інфармацыі пра развітанне з памерлым, якая не мае мемарыяльнага характару і ніяк не вылучана сярод іншых паведамленняў – адразу за ёй ідзе наступная нататка пра выступленне тэатра на гарадскім трэку.

С. «Убитые горем мать, сестра и братья с душевным прискорбием извещают о безвременной кончине горячо любимой дочери и сестры Анны Яковлевны Сыркиной (начальницы гимназии), последовавшей вчера в 6 час. вечера. Вынос тела сегодня в 1 час дня»;

Д. «Педагогический персонал гимназии А. Я. Сыркиной с сердечной болью извещает о смерти горячо любимой начальницы – друга Анны Яковлевны Сыркиной, последовавшей вчера в 6 часов вечера» [11].

Розная суб'єктнасць мемарыяльных абвестак магла здымацца праз публікацыю адразу некалькіх тэкстаў на адной старонцы. У прыкладах *С* і *Д*, апублікаваных на адной старонцы, паўтараюцца імя памерлай, яе пасада і час смерці, блізкімі аказваюцца і эматыўныя выразы. Галоўную розніцу ў аб'явах складае менавіта суб'єктнасць – у адным выпадку гэта сваякі памерлага, у іншым – яго калегі. Падабенства такіх абвестак да вяскоў з надпісамі на стужках не толькі фармальнае. Мемарыяльныя тэксты самі сучаснікі нярэдка ўспрымалі ў якасці вербальнага вянка, што заўважна па выкарыстанні гэтага слова ў назвах шэрага некралогаў. Напрыклад, некралог А. А. Скварцова, старшага выкладчыка Магілёўскай духоўнай семінарыі, апублікаваны спачатку ў Магілёўскіх епархіальных ведамасцях за 1913 год, а пасля асобным выданнем пад назвай «Венок на могилу Алексея Александровича Скворцова (24 февр. 1851 г. + 25 сент. 1913 г.)» [4].

Дзвюма абвесткамі інфармацыя пра смерць Г. Я. Сыркінай не абмяжоўваецца: на наступнай старонцы таго ж выпуску газеты размешчаны невялікі некралог. Першыя шэсць абзацаў у ім прысвечаны станоўчым характарыстыкам памерлай і апісанню яе важнай ролі ў жыцці многіх вучаніц. Пасля ідзе эмацыянальны абзац з апісаннем перажывання гора: *«Пишем эти строки, а сердце обливается кровью.*

Хочется кричать: Неправда! Она не умерла, она живёт!.. Хочется, но мозг, холодный мозг, упорно твердит: – Она умерла!» [1]. Завяршаецца некралог, як і большасць падобных тэкстаў, абяцаннем захоўваць памяць і рытуальнай развітальнай формулай: *«Память о ней никогда не умрёт в благодарных сердцах всех знавших её. Мир праху твоему, дорогой друг-учитель!»* [1].

І вянкi, і некралогi, і публічнае абяцанне захоўваць памяць належаць адной і той жа логіцы дараабмену, але сам ён рэалізуецца на іншых прынцыпах, чым у традыцыйнай вясковай культуры. Апошняя прадугледжвае актуальны, прыналежны цяперашняму часу сімвалічны дараабмен паміж жывымі і памерлымi. У культуры гараджан і шляхты на першае месца выходзілі адносіны ўдзячнасці, дзе цяперашні дар жывых становіцца адказам на зробленае памерлым у мінулым. Выраз «памяць ва ўдзячных сэрцах не памрэ ніколі» адлюстроўвае гэта: памяць – форма ўдзячнасці, адказ на тое, кім чалавек быў для таго, хто памяць захоўвае. Важна звярнуць увагу і на тое, што памяць тут разумеецца як афектыўная катэгорыя: яна жыве ў сэрцы, вышэй супрацьпастаўленым «халоднаму мозгу», якому належыць усведамленне смерці. У гэтай ментальнай мадэлі задзейнічана бінарная апазіцыя, дзе, з аднаго боку, знаходзяцца жыццё, сэрца, цеплыня і памяць, а з другога – смерць, розум, холад і забыццё. Варта звярнуць увагу і на тэмпаральнасць абяцанай памяці. Яе носьбітам з'яўляецца сэрца, а значыць тэмпаральнасць тут роўная працягласці жыцця чалавека, які абяцае памятаць. Сялянская мадэль мемарыяльнай культуры не прадугледжвае такой індывідуальнай памяці і не абяцае яе ў рытарычных практыках. Месцам, дзе гэтыя дзве традыцыі (умоўна «гарадская» і «сялянская») сыходзяцца, можна назваць хрысціянскую практыку памінання, дзе жывыя просяць у Бога вечны супакой і памяць для памерлага.

Прыкладам-падсумавааннем для сказанага вышэй могуць служыць завяршальныя словы прамовы вучня чацвёртага класа магілёўскай семінарыі на развітанні з А. А. Скварцовым, апублікаваныя ў згаданым некралогі: *«Беспощадное время промчалось, и могила навсегда скрывает дорогие нам черты, но они никогда не изгладятся из памяти благодарных питомцев, для которых ты, дорогой учитель, навсегда останешься “незабвенным”. Наше духовное общение с тобой не прекратится с твоею смертью. Твоя могила станет для нас священным местом, куда в минуты душевной скорби мы будем приходить поверять свои мысли и чувства, поучаться твоим великим примером и почерпать новые силы для перенесения житейских невзгод. Мы будем живыми молитвенниками за скромного труженника, принесшего нам столько добра, будем просить Всевышнего упокоить твою кристально чистую душу. Мир праху твоему, дорогой учитель!»* [4, с. 33].

Звяртаючы ўвагу на сімвалічную сувязь паміж вянкамі, абвесткамі і некралогамі, адзначым яе наяўнасць на яшчэ адным узроўні. Усё гэта азначала матэрыяльную трату, вынік якой быў бачны ў публічнай прасторы і падкрэсліваў статус як таго, хто яе робіць, так і таго, каму яна прызначаецца. Сама наяўнасць платнай абвесткі ў газеце сведчыла пра статус памерлага, таму што ў пачатку ХХ ст. большасць смерцяў такімі публікацыямі не суправаджалася. Часам абвестак было адразу некалькі, што дадаткова падкрэслівала значэнне і статус памерлага. Вянкі, як і абвесткі і некралогі, належаць да культуры шляхты і гараджан – сялянам яны былі невядомыя, як і разгорнутая сістэма статусных адрозненняў у пахавальных і памінальных практыках.

Нягледзячы на тое, што абвесткі пра смерць не мелі выразнай мемарыяльнай функцыі, яна магла праяўляцца ў тых выпадках, калі яны друкаваліся пасля пахавання. Пра мемарыяльную канатацыю абвестак

пра смерць гаворыць і тое, што характэрная для іх чорная рамка выкарыстоўвалася таксама і для абвестак пра мемарыяльныя вечары ў гадавіну смерці пэўнага чалавека, а таксама для вылучэння артыкулаў памяці аб вядомых асобах. Так, у 1911 г. «Гомельская копейка» выпусціла матэрыял на гадавіну смерці Льва Талстога, назва была ўзята ў чорную рамку. У газеце змешчана наступная інфармацыя, таксама заключаная ў характэрную чорную рамку: *«В воскресенье 3 июля в 9 часов вечера в большой синагоге состоится панихида по случаю шестилетней годовщины со дня смерти доктора Теодора Герцеля. Гомельский общественный раввин И. Хавин»* [14].

Такім чынам, абвестка пра смерць не выконвала першаснай мемарыяльнай функцыі, але рамка, у якую яна звычайна была заключана, валодала мемарыяльнымі канатацыямі, выступала сталым знакам. Узгадаем і традыцыю размяшчаць у чорнай рамцы імёны аўтараў ці рэдактараў на працягу першага года пасля іх смерці.

Некралогі ва ўласным сэнсе слова – разгорнутыя тэксты, прысвечаныя памяці памерлага чалавека, – патрабавалі часу для напісання. У выпадку смерці знакамітых асоб адбыцца гэта магло вельмі хутка, але пераважна яны друкаваліся пасля пахавання і маглі працягвацца ў некалькіх нумарах выдання. Гэта рабіла мемарыяльную функцыю асноўнай для такіх тэкстаў. Як правіла, яны выходзілі ў перыядычных выданнях, але нярэдкамі былі выпадкі выдання іх адбіткаў асобнымі брашурамі. Апошнія ўпісваліся ў логіку знакаў памяці як дару ў адказ, але ў той жа час былі накіраваны на тое, каб існаваць у іншай, кніжнай тэмпаральнасці, як рэчы на памяць. Газету можна было захаваць на доўгі час для патрэб памяці, але як аб’ект яна не прадугледжвала такой базавай магчымасці і была для гэтага нязручнай: тонкая папера хутка жаўцела, рабілася крохкай, сціралася на згібах.

Прасцей было, калі яна выходзіла ў невялікім фармаце, які прадугледжваў канвалют гадавога тыражу. Але найлепшым рашэннем з'яўлялася асобнае выданне, якое магчыма было распаўсюдзіць сярод сваякоў і сяброў з мэтай захавання памяці пра памерлага.

Такія выданні, якіх у пачатку XX ст. налічваліся дзясяткі, дазваляюць узгадаць традыцыю публікацыі пахавальных прамоў у Вялікім Княстве Літоўскім у XVII – XVIII стст., што была перарвана, а пасля знайшла нядоўгі працяг у згаданых брашурах [15]. Гэтая форма ўшанавання памяці выкарыстоўвалася ў дачыненні да вядомых і ўплывовых асоб, але нельга сцвярджаць, што логіка сацыяльнай іерархіі была адзінай ці галоўнай у падрыхтоўцы асобнага выдання некралога. У гэты час выходзяць некралогі ў памяць такіх розных людзей, як гісторык і правадзейны член Віцебскай вучонай архіўнай камісіі Іван Іванавіч Даўгоў, ігумення Полацкага Спаса-Еўфрасіннеўскага манастыра Яўгенія (Гаваровіч), галоўны рэдактар рускай нацыяналістычнай газеты «Мінскае слова» Міхаіл-Густаў Карлавіч Шмід [5; 12; 13]. Для аўтараў некралогаў яны ўсе былі выдатнымі асобамі свайго часу, таму заслугоўвалі асаблівага ўшанавання памяці. Але гэта нельга сказаць, напрыклад, пра некралог А. М. Шумовіча, гродзенскага настаўніка на пенсіі [2]. Асоба гэтага памерлага атрымала сацыяльнае значэнне не праз вядомасць, а праз тыповасць, узорнасць. Ён адпавядаў узору добрага і сціплага настаўніка, чалавека, які зрабіў кар'еру знізу і мог быць узорам для соцень сабе падобных.

Падобным чынам арганізавана рыторыка некралога праваслаўнага святара Аляксандра Ражановіча. Ён з'яўляўся звычайным «сельскім пастырам» з вёскі Сухопаль Пружанскага павета, ужо ў сталым веку, і пасля смерці павінен быў узгадвацца ў кароткім некралогу ў два-тры радкі ў Гродзенскіх епархіальных ведамасцях. Але 7 снежня 1900 г. у

час памінак па толькі пахаванай сястры сваёй жонкі ён быў застрэлены невядомым ва ўласным доме. Праз год забойства заставалася нераскрытым, а ў названай газеце, а таксама асобнай брашуры, быў апублікаваны некралог, які ў падрабязнасцях апісваў абставіны забойства і пахавання [3]. Трагічныя абставіны смерці арганічна ўпісваюць яе ў рыторыку святара-ахвяры, якая пераходзіць ў наратывы тагачаснай палітыкі памяці ў беларускіх і літоўскіх губернях Расійскай імперыі.

Разглядаючы некралогі пачатку ХХ ст., звернем увагу на такі аспект, як іх эмацыянальны характар, які ў цэлым з'яўляецца вызначальным для ўсёй мемарыяльнай культуры прывілеяваных слаёў насельніцтва таго часу. Прыклад гэтага можна ўбачыць у прыведзеным вышэй урыўку з некралога Г. Я. Сыркінай. Эматыўная лексіка сустракаецца ў большасці разгорнутых некралогаў таго часу, незалежна ад абставін смерці, узросту і статусу памерлага. Згаданая брашура памяці М. К. Шміда на першай жа старонцы ўзнаўляе эмоцыі ад весткі пра смерць: *«Писать не могу... Спазмы сжимают мне горло... Шмида нет!.. Плачь, русский Минск! Твой лучший сын погиб, затравленный беспощадными своими врагами... Господи, воздай им по делам их...»* [12, с. 1].

М. К. Шмід памёр ад разрыву аорты, а згаданае цікаванне – гэта палітычныя канфлікты свайго часу паміж рознымі партыямі. Эматыўная мова дазваляе зрабіць некралог А. Ражановіча, застрэленага забойцам, і М. К. Шміда вельмі падобнымі: напрыклад, у абодвух выпадках выкарыстоўваецца слова «ахвяра».

Такім чынам, памяць у некралогах з'яўляецца каштоўным рэсурсам для выпрацоўкі эматыўных выказванняў і рытарычных формул, што ўжываюцца і з іншымі мэтамі, напрыклад, у палітычнай і

ідэалагічнай рыторыцы. Ключавой для яе развіцця з'яўляецца катэгорыя «ахвяры», якая аказваецца зручнай для выкарыстання практычна ў любых кантэкстах: памерлыя ахвяруюць сабой дзеля паствы, (палітычнай) справы, вучняў, веры, дзяцей і блізкіх, а значыць робяць апошніх сваімі даўжнікамі з пэўнымі маральнымі абавязкамі. Гэтая логіка сімвалічнага абмену, іманентная любой мемарыяльнай сітуацыі, узмацняецца за кошт рытарычных практык і замацоўваецца дзякуючы пісьмоваму слову.

ЛІТАРАТУРА

1. А. Я. Сыркина // Гомельская копейка. – 1911. – 1 декабря. – С. 2.
2. Белявский, Н. И. Антон Николаевич Шумович: некролог / Н. И. Белявский. – Гродно : Губернская тип., 1901. – 22 с.
3. Б-ский, В. Памяти пастыря страдальца о. Александра Рожановича, 1900 г. – 7-го декабря 1901 года / В. Б-ский. – Вильно : Тип. Виленского православного Свято-Духовского братства, 1901. – 19 с.
4. Венок на могилу Алексея Александровича Скворцова (24 февр. 1851 г. + 25 сент. 1913 г.). – Могилёв : Тип. И. Б. Клаза, 1913. – 33 с.
5. Леонардов, Д. Памяти действительного члена Витебской учёной архивной комиссии Ивана Ивановича Долгова / Д. Леонардов. – Полоцк : [б. и.], 1911. – 11 с.
6. Местная жизнь // Гомельская копейка. – 1911. – 15 июня – С. 2.
7. Местная жизнь // Гомельская копейка. – 1911. – 22 сентября – С. 2.
8. Некролог // Минские епархиальные ведомости. – 1910. – № 12. Часть официальная. – С. 133.
9. Некролог З. С. Жааловой // Гомельская копейка. – 1911. – 13 июня. – С. 1.
10. Некролог С. К. Гоняка // Гомельская копейка. – 1911. – 22 сентября. – С. 1.
11. Некрологи А. Я. Сыркиной // Гомельская копейка. – 1911. – 1 декабря. – С.1.

12. Памяти Михаила-Густава Карловича Шмида. – Минск : Электро-тип. С. А. Некрасова, 1910. – 47 с.
13. Памяти настоятельницы Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря игумении Евгении (Говорович). – Витебск : Губернская типо-литография, 1900. – 12 с.
14. Панихида по Т. Герцелю // Гомельская копейка. – 1911. – 2 июля. – С. 1.
15. Skwara, M. Polskie drukowane oracje pogrzebowe XVII wieku. Bibliografia / M. Skwara. – Gdańsk : Słowo/obraz terytoria, 2009. – 731 s.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется традиция публикации объявлений о смерти и некрологов в контексте культуры памяти в Беларуси начала XX в. Рассматривается реализация мемориальной функции в названных текстах, её социальный контекст и значение эмотивной лексики.

SUMMARY

The article examines the tradition of publishing death announcements and obituaries in the context of the culture of memory in Belarus at the beginning of the XX century. The implementation of the memorial function in these texts, its social context and the meaning of emotive vocabulary are considered.

Гурко А. Викт.

К ВОПРОСУ О ФАКТОРАХ ФОРМИРОВАНИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О КУЛЬТУРЕ КИТАЯ В БЕЛАРУСИ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2023)*

Актуальность данной публикации связана с возрастанием взаимодействия культур Беларуси и Китая, происходящего на

современном этапе развития отношений двух стран, а также с важностью оценки результатов этого межкультурного взаимодействия для формирования конструктивной стратегии развития белорусской культуры.

Изучение основных закономерностей распространения в Беларуси элементов культуры Китая в поле проблематики этнологических и антропологических исследований, как и истории представлений о Китае и его культуре, было начато нами в 2013 г. в рамках белорусско-румынского проекта «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования» (Г14РА-010). В 2014 г. один из участников этого проекта С. Л. Сакума защитил кандидатскую диссертацию на тему особенностей этнокультурной адаптации в Беларуси выходцев из Восточной и Юго-Восточной Азии [10]. В 2021 г. исследование о Китае и его культуре было продолжено в рамках НИР «Развитие национальной идентичности этнических общностей Республики Беларусь» подпрограммы «Культура и искусство» ГПНИ на 2021 – 2025 гг. В 2018 – 2022 гг. исследования по данной проблематике проводились при подготовке к защите диссертационных работ Д. Г. Зубко и Чжан Иньлин [6; 12].

Новые сведения, важные для понимания эволюции представлений об истории и культуре Китая на территории Беларуси, были получены в ходе других исследований Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси [1; 2].

Из исследований последних лет также следует отметить кандидатские диссертации В. В. Жуковец «Рецепция китайской литературы в Беларуси (XX – начало XXI вв.) » и Чжан Хуншаня «Семейно-обрядовый фольклор белорусов и китайцев в компаративном аспекте», защищённые в 2020 г.

В данной публикации в свете исследований последних лет мы намерены по-новому оценить процесс формирования представлений о Китае, его истории и культуре в контексте перспектив белорусско-китайского этнокультурного диалога.

Для реализации цели исследования предполагается решение следующих задач: оценить важнейшие источники, формировавшие представления о Китае у интеллектуальной элиты белорусских земель; выявить роль представителей белорусского общества в этнокультурных контактах на территории Китая в ретроспективе; уточнить направление современных исследований этнокультурного взаимодействия народов Беларуси и Китая.

Рассматривая первую из поставленных задач, отметим, что в силу значительной сложности понимания мировоззренческих основ, языка и особенностей культуры народов Китая, требующего определённого уровня знаний, в фокусе внимания оказывается прежде всего часть общества, имеющая высокий уровень образования. С XIV в. начала складываться традиция образовательных поездок детей магнатов Великого Княжества Литовского (ВКЛ), а позже знати, горожан на обучение в Европу. Знакомство с жизнью и культурой Европы считалось венцом воспитания, полученного на родине [2]. Студентам университетов были доступны труды античных авторов, содержавшие сведения о землях Китая (Страбона, Плиния Старшего, Клавдия Птолемея, Павсания). В то же время были известны и книги путешественников, миссионеров, исследователей, формировавшие у европейцев представления о жизни в Китае. В частности, «Книга о разнообразии мира» Марко Поло оказала значительное влияние на мореплавателей, картографов, писателей XIV – XVI вв. [9]. По поручению папы римского Григория XIII на основе анализа и

обобщения всех доступных в то время источников, как опубликованных ранее, так и неопубликованных, монахом-августинцем Хуаном Гонсалесом де Мендосой была подготовлена книга «История замечательнейших вещей, обрядов и обычаев великого королевства Китай», опубликованная в 1585 г. в Риме. Книга переведена на все европейские языки и к 1600 г. переиздавалась 38 раз. Данный труд был одним из самых заметных явлений для формирования представлений о Китае [7].

В 1732 г. в Неаполе при поддержке папы Климента XII и императора Карла VI была открыта Китайская коллегия, секуляризованная в 1889 г. и затем превратившаяся в Восточный институт (университет). Создание первого востоковедческого учебного заведения открыло путь к систематическому изучению, переводу и изданию китайских текстов, что способствовало формированию научных взглядов на культуру населения Китая [7].

О роли и влиянии европейской системы знаний о Китае на интеллектуальную элиту белорусских земель можно судить, исходя из того, что в XVII – XVIII вв. на землях Беларуси получил распространение стиль шинуазри, или шинуазери, связанный с преломлением в восприятии европейцев китайской культуры. Мотивы и стилевые приёмы традиционного китайского искусства нашли преломление в европейской архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве, costume, оформлении архитектурных интерьеров и устройстве садово-парковых сооружений [1].

Таким образом, первоначальные представления о Китае у интеллектуальной элиты белорусских земель формировались под влиянием европейских авторов, а также тенденций развития европейской культуры. Тенденции восприятия элементов культуры

стран Запада, возникшие под влиянием культуры Китая, проявлялись у наших соотечественников и в более поздние периоды. В частности, в 1970-х годах востоковед и искусствовед Е. В. Завадская представила советскому читателю произведения западной литературы, живописи, музыкального искусства, возникшие под влиянием древнекитайской системы мировоззрения [5]. Её книги пробудили заметный интерес значительной части советской творческой интеллигенции. В 1990-х годах на постсоветском пространстве начинается распространение культуры «нью эйдж», представившей в том числе и белорусам сформированные западной массовой культурой представления о Книге перемен, китайской геомантии фэн-шуй, медитации, эротологии и другом.

Представления о Поднебесной и её культуре на белорусских землях складывались в значительной степени и под влиянием русских традиций. В то время, как торговые отношения европейцев с Китаем велись исключительно по морю, русские первопроходцы вели активные поиски сухопутных путей. Выходцы из белорусских земель с XVII в. принимали активное участие в разведывательных, дипломатических, духовных миссиях. Некоторые из них оставили записки о путешествиях, издали книги.

Произведения классической китайской литературы, философские трактаты благодаря переводам на русский язык стали доступны для образованной части общества. Русская школа переводов ведёт начало с разработки методики обучения китайскому языку в Кяхтинской школе / училище (1830/1835 – 1861/1867), первом в России учебном заведении данной специализации. В 1837 г. кафедра китайского языка была учреждена в Казанском университете, откуда в 1855 г. переведена на факультет восточных языков Санкт-Петербургского университета [7].

На территории Российской империи в XIX – начале XX в. как в книгах, так и в журналах широко публиковались записки путешественников в Китай. Китайские мотивы также проявились в творчестве Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, А. П. Чехова, Н. С. Гумилёва. Непосредственно в белорусской печати широкое распространение образов из китайских произведений относится ко второму десятилетию XX в.: в 1910 г. «Наша ніва» опубликовала на белорусском языке новеллы Пу Сун-лина в переводе В. М. Алексеева [4].

Газета «Чырвоная Беларусь» в 1932 г. разместила очерк «Літаратура паўстаўшых» писателя Эми Сяо (Сяо Саня), находившегося в СССР в 1930-е годы [4]. В 2004 – 2005 гг. его сын Виктор Сяо (Сяо Вейцзя), считающий русский язык родным наряду с китайским, провёл в Минске встречи, где познакомил энтузиастов-белорусов с китайской психофизической системой саморазвития тайцзицюань.

Третьим важным источником формирования представления о Китае и его культуре является опыт, полученный при прямых межэтнических контактах жителей Беларуси и Китая. Непосредственные достаточно массовые контакты представителей двух стран начались в конце XIX – начале XX в., что было связано как с пребыванием выходцев из Беларуси на территории Китая в ходе реализации экономических и военных кампаний Российской империи, так и с миграциями китайцев. Первая заметная волна миграции из Китая на территорию современной Беларуси происходила в 1910-е годы. Участвуя в экономических, социальных, политических событиях на территории Беларуси, китайцы были включены и в этнокультурные процессы.

По данным переписей, в 1926 г. в БССР проживало 119 китайцев, в 1939 г. – 199 китайцев. В 1-й половине XX в. часть китайцев, проживавших на территории Беларуси, ассимилировалась среди местного населения, сохранив китайскую идентичность на уровне памяти [12]. Опыт межэтнической коммуникации, приобретённый как белорусами, так и китайцами, сделал возможным более широкие и значительные контакты и конструктивное сотрудничество уже на межгосударственном уровне во 2-й половине XX в. и в XXI в.

Таким образом, можно определить три составляющих в складывании представлений о Китае у представителей белорусского общества. Западные источники, позволившие сформировать некоторые, достаточно тенденциозные представления, основанные на вторичном анализе сведений о Китае, его жителях, элементах культуры. Русские источники, основанные на совместном опыте освоения географического и культурного пространства Поднебесной, предоставившие объективные материалы для дальнейшего анализа и обобщений. Опыт непосредственных широких этнокультурных взаимодействий, позволяющий разрабатывать направление дальнейшего конструктивного развития белорусского и китайского народов.

Переходя к рассмотрению второй из обозначенных задач, отметим следующее. Ещё в советский период исследователями на основе изучения архивов и рукописных отделов библиотек нескольких республик СССР зафиксировано участие выходцев с территории Беларуси в освоении Сибири и Дальнего Востока. Был сделан вывод о том, что полки «литовского строя» из числа белорусских воинов, присягнувших на верность великим князьям московским, а позже царям в Русском государстве, принимали активное участие в походах на Восток. При этом знание белорусскими шляхтичами латинского и

других европейских языков позволяло им быстро осваивать языки азиатских народов, поэтому их назначали «толмачами» (переводчиками) в важных миссиях [3, с. 25]. В частности, к 1615 г. относится упоминание участия литвинов Василия Тюменца, Ивана Текутьева, Григория Литвина в русской разведывательной миссии. Первые посольские связи с правителем Джунгарского государства Хара-Хулой тобольские воеводы завязали в 1619 г., когда к правителю был послан литвин Ян Куча. В 1670 г. Д. Д. Аршинский, потомок выходцев из белорусских земель, подготовил новую посольскую миссию, в результате которой открыли более короткий сухопутный путь в Китай. При участии переводчика русского посольства Ф. А. Головина, выпускника Слуцкой кальвинистской гимназии, был подписан договор 1689 г. России с империей Цин [3].

Пётр I в целях развития отношений с Китаем задумал организацию в Пекине русской миссии с участием структур православной церкви. Представителю элиты ВКЛ черниговскому архиерею Иоанну (Ивану Максимовичу Васильковскому) было поручено направиться в Тобольск и организовать оттуда православную миссию в Китай. Став митрополитом Тобольским, Иоанн в 1715 г. сформировал миссию, которую возглавил прибывший из Чернигова архимандрит Иларион Лежайский [11, с. 8]. Архимандрита Илариона сопровождали иеромонах, иеродиакон, три дьячка и четыре служителя. Дьячки и служители посылались для изучения китайского и маньчжурского языков с целью осуществления дальнейшей коммуникации официальных лиц России и Китая. В Пекин первая миссия прибыла в 1716 г. [8, с. 3]. Духовные миссии выполняли миссионерскую, дипломатическую, исследовательскую функции. Ими фактически была начата систематическая деятельность межкультурных и лингвистических

исследований, основанных на собирании и изучении полевых материалов, сопоставлении их с известными аналогами родной культуры.

Всего до середины XX в. насчитывалось двадцать духовных миссий. В их составе неизменно были выходцы из белорусских земель [6, с. 31 – 32].

С 1928 г. в Харбине работала миссия из духовного центра католического ордена мариан в белорусском городе Друя во главе с уроженцем Новогрудского уезда Минской губернии архимандритом Ф. И. Абрантовичем, экзархом апостольского экзархата Харбина для католиков восточного обряда. При миссии работали приюты, учебные заведения. Её деятельность также можно оценить как важную для опыта межкультурного взаимодействия белорусов и китайцев [6, с. 35].

В ходе революционных событий 1-й трети XX в. в Китае стали известны выходцы из Беларуси, выдающиеся личности: революционер-народник Н. К. Судзиловский, Михаил Бородин (Грузенберг). Оба были в рабочих и дружеских отношениях с лидером китайских революционеров Сунь Ятсеном. Личные контакты способствовали процессам белорусско-китайского этнокультурного диалога [6, с. 33 – 34].

Важным событием в ведении этнокультурного белорусско-китайского диалога стала встреча в 1957 г. в КНР белорусского поэта Максима Танка, прибывшего в Китай в составе делегации Всесоюзного общества культурных связей с зарубежными странами, и председателя Союза писателей Китая Мао Дуня, а также приём белорусской делегации писателями Шанхая, в числе которых были автор первой биографии Мао Цзэдуна Сяо Сань и будущий председатель Союза писателей Китая Ба Цзинь [4]. Посещение Китая нашло отражение в

творчестве Максима Танка: в нескольких номерах журнала «Полымя» был опубликован поэтический цикл, посвящённый культуре Китая.

В ходе этнокультурных процессов за минувшие полвека белорусы получили широкий доступ к изучению шедевров китайской философии, литературы, изобразительного искусства. В то же время были переведены книги классиков белорусской литературы, изданы альбомы белорусских художников. Расширились обмены в области сценического и музыкального искусства, образования и науки двух стран.

Таким образом, этнокультурные контакты представителей белорусского общества на территории Китая имеют длительную историю и большую культурную и политическую значимость. В целях определения дальнейшего пути развития этих контактов имеет смысл дополнительное их изучение, обобщение полученного опыта и знаний.

Увеличение количества и интенсивности белорусско-китайских этнокультурных контактов пробудило научный интерес исследователей-этнологов к данной проблематике. Были организованы и проведены указанные нами выше исследования белорусских и китайских специалистов. Начато изучение важнейших сфер белорусско-китайского этнокультурного взаимодействия, а также отдельных элементов культуры, где оно проявляется.

Исходя из текущих результатов нашего исследования, считаем важной работу по осмыслению и обобщению сведений о культуре Китая, полученных из различных источников. Для этнокультурного диалога актуально научное сопоставление исторически существовавших элементов культуры и воображаемых элементов, созданных массовой западной культурой.

С учётом того, что элементы массовой культуры, такие как китайские мантические практики, фэн-шуй и т. п., заимствованные

главным образом из англоязычной литературы, оказывают определённое влияние на характер и глубину этнокультурного диалога, есть необходимость в их дополнительном исследовании.

Поскольку этнокультурные контакты представителей белорусского и китайского общества имеют длительный исторический путь и большую культурную и политическую значимость, в целях определения дальнейшего развития этих контактов имеет смысл дополнительное их изучение, обобщение полученного опыта и знаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баженова, О. Д. Роскошь и покой как гуманистическая доктрина: стилистика шинуазри в придворном искусстве Радзивиллов XVIII века / О. Д. Баженова // Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2022. – Вып. 3. – С. 20 – 26.
2. Беларуска-італьянскае культурнае ўзаемадзеянне і праблема захавання нацыянальнай ідэнтычнасці: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы : зб. навук. арт. / НАН Беларусі [і інш.] ; навук. рэд.: С. Л. Гаранін, І. У. Ялынцава. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – 342 с.
3. Грицкевич, В. П. От Нёмана к берегам Тихого океана / В. П. Грицкевич. – Минск : Польша, 1986. – 303 с.
4. Жуковец, В. В. Китайская литература в Беларуси [Электронный ресурс] / В. В. Жуковец ; под общ. ред. Н. Н. Хмельницкого. – Минск : БГУ, 2019. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/230601>. – Дата доступа: 25.02.2023.
5. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1977. – 168 с.
6. Зубко, Д. Г. Этнокультурная адаптация белорусов в Китайской Народной Республике (1990-е – 2010-е гг.) / Д. Г. Зубко – Минск : Колоград, 2022. – 160 с.

7. Кобзев, А. И. Китайская и западная синология / [Электронный ресурс] / А. И. Кобзев. – Режим доступа: <https://www.synologia.ru>. – Дата доступа: 23.12.2016.
8. Краткая история Русской православной миссии в Китае, составленная по случаю исполнившегося в 1913 году двухсотлетнего юбилея её существования. – Пекин : Тип. Успенского монастыря, 1916. – II, 226 с.
9. Поло, М. Книга о разнообразии мира / М. Поло // Джованни дель Плано Карпини. История монгалов; Гильом де Рубрук. Путешествия в восточные страны; Книга Марко Поло / пер. И. П. Минаева. – М., 1997. – 461 с.
10. Сакума, С. Л. Особенности этносоциальной адаптации вьетнамцев, китайцев, корейцев и японцев в Беларуси в 1980 – 2011 гг. / С. Л. Сакума. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 123 с.
11. Скосырев, Н. Очерк жития Митрополита Тобольского и всея Сибири Иоанна Максимовича, 1651 – 1715 года / Н. Скосырев. – М. : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1892. – 76 с.
12. Чжан, Иньлин. Китайцы в Республике Беларусь: этнологическое исследование (1991 – 2010-е гг.) / Иньлин Чжан. – Минск : Право и экономика, 2022. – 164 с.

РЕЗЮМЕ

В данной публикации в свете исследований последних лет представлена оценка некоторых фактов в процессе формирования представлений о Китае, его истории и культуре в контексте перспектив белорусско-китайского этнокультурного диалога.

SUMMARY

In the light of research in recent years, this publication presents an assessment of some facts in the process of forming ideas about China, its history and culture in the context of the prospects for the Belarusian-Chinese ethno-cultural dialogue.

**ЦИФРОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ БЕЛОРУССКОЙ
МОЛОДЁЖИ В НАЧАЛЕ XXI В.:
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЯХ
И ТРАДИЦИЯХ**

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 06.02.2023)

Статья подготовлена в рамках НИР «Историческая память в системе базовых ценностей белорусского народа как фактор межпоколенной коммуникации и информационной безопасности»

В последнее время особое внимание экспертами обращается на современное поколение, его ещё называют цифровым поколением (поколением Z), так как это молодёжь, родившаяся в начале XXI в. С раннего детства молодые люди вовлечены в мир информации с помощью персонального средства коммуникации – гаджета. Сегодня образ молодого человека с гаджетом в руке стал обыденной реальностью. Но в то же время учёные пишут, что эта когорта людей является носителем новых семейных ценностей, которые формируются без учёта традиционной ценностно-нормативной модели, сложившейся предыдущими поколениями.

В статье представлены результаты фокус-групповой дискуссии, проведённой с представителями данного поколения в рамках научно-исследовательского проекта, посвящённого исторической памяти и преемственности традиций. В сравнительном со старшими поколениями дискурсе рассматриваются острые вопросы, касающиеся семьи, родительства, воспитания.

Поколение рассматривается как культурно-историческая общность людей, которая обладает особым «духом», «одной судьбой», опытом

коммуникации внутри своей когорты, а также в отношении старших или младших представителей.

В данной работе за основу взята идея о поколении как культурно-исторической общности, являющейся субъектом общественных процессов, происходивших на территории нашей страны. Мы рассматриваем поколение как социальную группу, для которой, как относительно устойчивой совокупности людей, характерны общие интересы, ценности и нормы поведения, складывающиеся в рамках исторически определённого общества [1, с. 271]. Нами были исследованы представители старших и младших поколений – жителей Беларуси. Это послевоенное поколение (родившиеся в период с 1943 по 1963 гг.); советское поколение (родившиеся в период с 1963 – 1983 гг.); поколение перестройки (родившиеся в 1983 – 2003 гг.); современное (цифровое) поколение (родившиеся в 2003 г. по настоящее время). Указанные границы условные, допускается их расширение до 5 лет в обе стороны. В основу данной классификации положен возрастной подход, основания которого разработали американские учёные Нейл Хоув, Вильям Штраус и описали их в работе «Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069» («Поколения. История будущего в Америке с 1584 до 2069 гг.») [2].

С учётом новых тенденций в развитии института семьи и брака важным является вопрос о том, каким представляется образ современной семьи для молодёжи, какие признаки являются важнейшими?

Дмитрий, 20 лет – «... это равноправный брак, да, конечно, но лидер в семье может быть...»; Арина, 19 лет – «...в семье должна быть хорошая психологическая обстановка, потому что взаимоуважение и взаимопомощь – это, в первую очередь, то, что создаёт такой

микроклимат»; Олег, 18 лет – «...доверие и взаимопомощь... чтобы ребёнок не боялся сказать, что у него в душе, о чём он волнуется, переживает...»; Наталья, 22 года – «...это открытость взрослых своим детям... чтобы каждый умел друг друга слышать и слушать...».

Волнует молодёжь проблема отношений родителей и детей, это заметно по тем высказываниям, которые были зафиксированы в рамках групповой дискуссии. Яна, 17 лет – «...Это чтобы всем было комфортно, а также, чтобы родители уделяли должное внимание своим детям, их воспитанию, их образованию»; Владислав, 18 лет – «...я думаю, в первую очередь, хорошая современная семья – это разговоры с детьми»; Дмитрий, 20 лет – «...если родители не насаждают ребёнку определённую точку зрения, а приучают к самостоятельности...».

Общая тенденция в суждениях респондентов старшего, послевоенного поколения такова: «Семья – это базовая ценность человека, эти установки мы приняли как норму от своих близких – родителей, от бабушек и дедушек».

Дискуссия фокус-группы по данному вопросу выявила следующие взгляды: во-первых, вариативность представлений о том, какие традиционные ценности белорусов принимаются современной молодёжью, а какие отторгаются. К примеру, нужен ли в семье лидер, влияет ли на распределение обязанностей размер заработка супругов.

Во-вторых, участники дискуссии сошлись во мнениях о необходимости сохранения традиций воспитания, передаваемых от бабушек, дедушек. Респонденты отметили, что многие методы воздействия на современных детей (внуков) неэффективны из-за влияния «большой базы» информации, в рамках которой нужно делать верный выбор; в-третьих, участники озвучили опыт разных стран в отношении семьи и пришли к общему выводу о том, что пропаганда

нетрадиционных семей (однополых браков), в особенности в странах Европы и США, приводит к деградации человеческой личности, ставит под сомнение ценность семьи как таковой (Николай, 72 года; Нина, 73 года; Валентина, 74 года; Константин, 68 лет).

Опираясь на ответы самых младших участников дискуссии, составим перечень ответов на вопрос «Какие традиции старших поколений соответствуют современным реалиям? Какие из семейных традиций стоит поддерживать, развивать и культивировать, а от каких можно отказаться?»

1. Старшие не должны навязывать систему собственных ценностей, так как зачастую она не соответствует потребностям молодых (Дмитрий, 20 лет).

2. Родители должны избавляться от гиперопеки своих детей и внуков. Нужно давать возможность молодым самим «делать» свою жизнь. Преемственность – это не навязывание, а приобщение (Наталья, 22 года; Владислав, 18 лет).

3. Исключить из жизненных правил агрессию и насилие по отношению к младшим (Яна, 17 лет).

4. В отношениях между старшими и младшими поколениями развивать взаимную вырубку, взаимопомощь старших поколений младшим и, наоборот, младших – старшим (Дмитрий, 20 лет).

5. Сохранять семейные традиции гостеприимства, совместных общих праздников (Рождество, Пасха, дни памяти, Новый год и др.), личных праздников (юбилеи, памятные даты и др.), формировать культуру семейных традиций, включать всех членов семьи в подготовку и празднование (Наталья, 22 года).

Обратимся к мнениям респондентов советского поколения, отметивших, что в советском обществе бытовали положительные

стереотипы в отношении семейно-брачного статуса человека и его значения для карьерного роста и жизненного успеха. Семейный человек обладал более высоким статусом, чем несемейный, его роли как отца или матери имели общественное признание и авторитет. Разводы выступали довольно редким явлением, в основном, семьи были полными. Если женщина или мужчина состояли в разводе, их положение подвергалось общественному осуждению, хотя и негласному. Понятие «гражданский брак» (сожитительство) как явление не было распространённым явлением (Николай, 72 года; Нина, 73 года; Валентина, 74 года; Константин, 68 лет).

Мнения респондентов, родившихся в период перестройки, отличаются вариативностью для тех, кто родился в начале 1980-х и в конце 1990-х годов. Сергей, 32 года (родился в 1990 г.) – «...каждая семья должна дом свой строить самостоятельно, без попытки копировать бабушек, дедушек, матерей, отцов... не нужно стремиться к тому, чтобы пасхальные булки были как у бабушки и чтобы за столом собралось столько же людей, как когда-то... Вечный бег за тем, что было вчера, затрудняет важные вещи – вопросы понимания своего супруга/ги, детей...»; Сергей, 32 года; Александр, 27 лет – «...телесное наказание детей, к примеру, как метод воспитания использовался раньше, сегодня для нас такой подход к ребёнку неприемлем. Мы провозглашаем ценность антинасильственного отношения к ребёнку».

В то же время респонденты подчёркивают, что многие примеры из жизни их прародителей могут быть использованы и в сегодняшних условиях. Антон, 31 год – «...мне нравится старшее поколение тем, что они обладают такими качествами, как терпение и ожидание. Вместо того, чтобы там... из-за каждой ссоры собирать чемоданы и убегать, нужно всё-таки иногда потерпеть, поступать с умом»; Александр, 27 лет

– «...в семейной жизни нужен баланс, в особенности относительно такого явления, как умение понимать тех, кто рядом, пожалуй, самое важное – это важность разговора и внимание к эмоциям, не чрезмерное, но здоровое. И это есть у старших».

Как видно из ответов респондентов, в семейных отношениях их волнуют проблемы преемственности в отношениях поколений и строительство собственной семьи. Эта категория участников дискуссии возрастной группы 30-40 лет является «наследницей» тех сложностей, которые существовали в 1990-е годы. «Груз» нерешённых проблем конца XX в. нашёл отражение в функционировании семьи сегодня.

Выделяются следующие тенденции:

- уменьшение численности заключённых браков, их «старение» (вступление в брак в более позднем возрасте);
- увеличение числа гражданских браков (нерегистрируемых);
- высокий уровень разводов;
- снижение рождаемости, появление первых детей в более позднем возрасте;
- преобладание малодетных семей (1-2 ребёнка);
- увеличение количества неполных семей (мать/отец и ребёнок), рост числа внебрачных детей;
- распространение добровольной бездетности («чайлд фри» – свободный от детей).

Семья – это брачная пара с детьми или без детей. Или неполная семья в случае, если кто-то из супругов умер или в разводе.

Семья из одного родителя с ребёнком называется неполной, чем подчёркивается отклонение данного типа семьи от нормы. Отклонением от нормы считается и рождение детей одинокими матерями, отказ от вступления в брак. В XXI в. зафиксированы отклоняющиеся от нормы

варианты брачного поведения, которые стали распространяться в Америке и европейских странах, эта тенденция стала активно обсуждаться и в нашей стране.

На вопрос «Как ваше поколение относится к таким явлениям, как гостевые и гражданские браки, однополые союзы, чайлд-фри, ЛГБТ-семьи?» современное поколение молодёжи ответило следующим образом: Олег, 18 лет – «...что любовь, очень важна и очень важна семья, а это любовь родителей, отца к матери, матери к отцу, к детям ... я абсолютно толерантно отношусь к ЛГБТ-семьям, потому что они чувствуют любовь...»; Арина, 19 лет – «... я выбираю обычную традиционную семью... все остальные новые типы семьи меня не интересуют... пусть они делают всё, что хотят...»; Дмитрий, 20 лет – «...если эти ценности не пропагандируются в радикальной форме, то в принципе они могут существовать. Главное, чтобы это не заходило за рамки закона, за рамки морали»; Владислав, 18 лет – «...я рассматриваю их как представителей субкультуры... и, я думаю, нужно быть полностью толерантным до тех пор, пока люди не выходят за рамки принятого в обществе»; Яна, 17 лет – «...если людям комфортно, то пусть они делают, что хотят, если это не нарушает чьи-то личные границы»; Наталья, 22 года – «...я согласна с теми, кто высказал своё мнение. У меня мнение абсолютно такое же, я нейтрально к этому отношусь. Считаю, что и чайлд-фри (брак без детей), и традиционные браки (брак мужчины и женщины) – это нормально. Если людям хорошо, комфортно вместе, почему нет?».

Подводя итог суждениям молодёжи – представителей современного поколения, отметим, что очевидны тенденции нейтрального, толерантного отношения к новым типам семейно-брачных отношений. Причём отмечается довольно очевидное

единообразии ответов. Мнения представителей послевоенного поколения сводятся к тому, что, в целом, участники фокус-групповой дискуссии абсолютно точно уверены в том, что ценности традиционной семьи с её укладом и нормативной культурой отражают установки национальной традиции и соответствуют потребностям современного общества. Однако респондентами замечены признаки трансформаций добрачных, семейно-брачных установок, ценностных ориентиров молодых поколений. К таким отнесены наличие гражданских браков (сожительств без официальной регистрации в ЗАГС), рождение детей вне брака (неполнота семей), одинокое проживание человека (невступление в брак), увеличение количества разводов у молодых пар с детьми, приверженность в семьях к курению и алкоголизму, что пагубно влияет на детей и подростков, отторжение бабушек-дедушек от участия в воспитании внуков.

Респондентами был высказан ряд мнений о том, как менять ситуацию, что делать, чтобы институт семьи оставался привлекательным для молодых людей, а ценности и традиции преемственности сохранялись в современной жизни.

Один из интересных аспектов, который остаётся дискуссионным для современников, это вопрос о герое, персоне, на которую молодой человек хотел бы равняться, брать с неё пример и т. д. Также одним из дискуссионных является вопрос о проживании в гражданском браке и регистрации брака в органах ЗАГС. Ирина, 63 года – «...как преподаватель организовала беседу со взрослыми слушателями в системе повышения квалификации по этой теме и попросила высказаться тех родителей, у кого есть такой опыт со своими детьми. Получен был такой результат: матери, у которых были взрослые дочери, высказывались против соительства их ребёнка с молодым

человеком. Их мнение было однозначным – только после официальной регистрации в ЗАГСе. Напротив, отцы, у которых выросли и стали взрослыми сыновья, были не против, чтобы их дети проживали в незарегистрированном браке. Мнение группы, в которой проводилась дискуссия, разделилось наполовину».

Двойственность суждений, имевшая место 10-15 лет назад в среде взрослых родителей, на данный момент может быть подвергнута критике со стороны и молодых людей, и самих родителей. Очевидно, как меняются взгляды и установки, какое сильное влияние оказывает публичное пространство, прежде всего интернет-коммуникации, на потребителей информации, в первую очередь, на молодёжь как активную категорию интернет-пользователей.

С этим вопросом напрямую связана проблема разводов – одна из кризисных точек в семейно-брачных связях и отношениях. Константин, 68 лет: «...на мой взгляд, сейчас у современной молодёжи “вбита” установка “если что – я разведусь”, поэтому и не торопятся вступать в брак, зачем, потом же надо делить имущество... детей. Проще – пожилы, разбежались и весь спрос».

Очевидно, что изменения в типологии семей стали заметными на современном этапе развития общественных процессов. Как мы уже отмечали выше, гостевой брак, гражданский брак, однополые союзы, семьи *childfree*, ЛГБТ-семьи – примеры вариативности данного явления.

Поколение перестройки как поколение людей на стыке эпох – старой и новой – имеет такие суждения по этой теме. Оксана, 31 год – «...у нас в стране в Конституции как основном документе, в новой редакции прописано, что семья и брак – это союз мужчины и женщины... по поводу ЛГБТ-семей – осуждать не возьмусь»; Сергей, 32 года: «Я до момента, когда у меня появились дети, был ярим врагом

childfree. Но теперь отношусь более спокойно... так, как и к другим формам союзов – гостевой, гражданский и др.»; Валерия, 26 лет – «Я отношусь положительно. Я и считаю, что все имеют право на любовь и на то, чтобы у них были те отношения, которые они хотят иметь...»; Антон, 31 год – «...отрицательно. За семью я признаю только традиционный брак...»; Артём, 26 лет – «...я никогда не встречался с подобными людьми и не общался с ними, поэтому я “как бы” и не против. Пускай уже живут...»; Александр, 27 лет – «...в принципе, все эти формы семьи... они так или иначе имеют место. Так было и раньше... допустим даже то, что называется гражданским браком. В советские времена это было вообще неприемлемым фактом в биографии человека, его могли исключить из партии, лишить рабочего места и пр. Но нормы меняются, происходит ломка старых форматов... у меня нет негативного отношения ни к гостевым бракам, ни к шведским семьям, ни к ЛГБТ-персонам. В общем, пускай эти люди делают то, что им нравится. Но есть формы семьи, приемлемые конкретно для меня, в данном случае это моногамная семья с маленьким ребёнком».

Очевидны более социально зрелые суждения по теме появления новых форм и типов семейно-брачных отношений поколения этапа перестройки – жизни на переломе мировоззренческих трансформаций. С одной стороны, виден поиск ответов на новые вопросы, которые встают перед человеком, с другой – очевидно, что многие сделали для себя выбор, и этот факт является очень важным достижением для всего белорусского социума и подтверждает правильность внесения в новую редакцию Конституции Республики Беларусь положения о единственно возможном названии традиционной семьи – это союз мужчины и женщины.

Таким образом, очевидно, что происходят изменения в ценностно-нормативной модели формирования нового поколения молодых людей – поколения Z. В то же время молодёжь не отказывается от традиционных установок предыдущих поколений, а верно оценивает их роль в своей жизни и семье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кравченко А. А. Социология в схемах и определениях: учебное пособие / А. А. Кравченко. – М. : Проспект, 2013. – 363 с.
2. Strauss, W. Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069 / W. Strauss, N. Howe. – Morrow : University of Michigan, 1991. – 538 p.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрены представления современного поколения белорусской молодёжи о семейных традициях и новациях; обращено внимание на такие острые вопросы, как традиционные и новые семейные ценности, преемственность поколений, методы воспитания, отношение к новым формам семьи (гостевые и гражданские браки, однополые союзы, чайлд-фри, ЛГБТ-семьи). Материалы получены в ходе использования метода фокус-групповой дискуссии с представителями четырёх поколений, живущих в данный момент в Беларуси.

SUMMARY

The ideas of the modern generation of Belarusian youth about family traditions and innovations are considered; attention is paid to such acute issues as traditional and new family values, continuity of generations, methods of education, attitude to new forms of family (guest and civil marriages, same-sex unions, child-free, LGBT families). The materials were obtained using the method of focus group discussion with representatives of four generations currently living in Belarus.

Крумплевская А. А.

**БРАЧНО-СЕМЕЙНАЯ СТРУКТУРА НАСЕЛЕНИЯ
ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ
ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ 2019 Г.)**

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Семья представляет собой важнейший компонент социальной структуры общества. Социально-экономические условия приводят к трансформации брачно-семейной структуры. Однако, несмотря на происходящие социокультурные перемены, брак и семья по-прежнему занимают важное место в системе ценностей нынешнего молодого поколения. Как отмечает И. В. Романенко, семья необходима для нормального жизнеобеспечения нации, хранения и передачи культурно-исторического опыта поколений [6, с. 277].

Изменения, внесённые трансформацией социокультурных норм и традиций, проявляются в значительном снижении степени влияния старшего поколения на формирование у молодёжи представлений о семейных ценностях. Так, для современных молодых людей брак и семья являются не столько традиционным социальным институтом, сколько союзом индивидов, главное назначение которого – межличностное общение заинтересованных в близости людей, совместное разрешение бытовых проблем, проведение свободного времени и другое [10, с. 170].

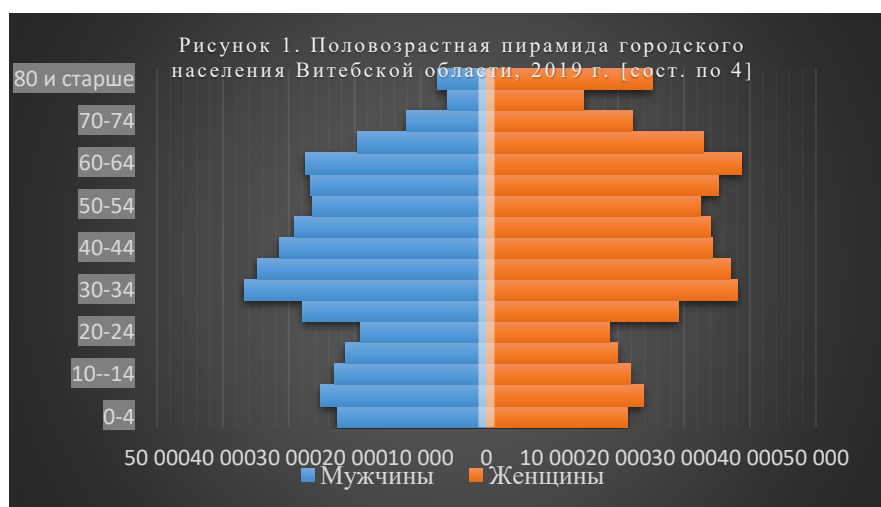
На сегодняшний день особое внимание и значимость приобретают региональные исследования трансформации института брака и семьи, благодаря которым можно выявить специфику и особенности, некоторые

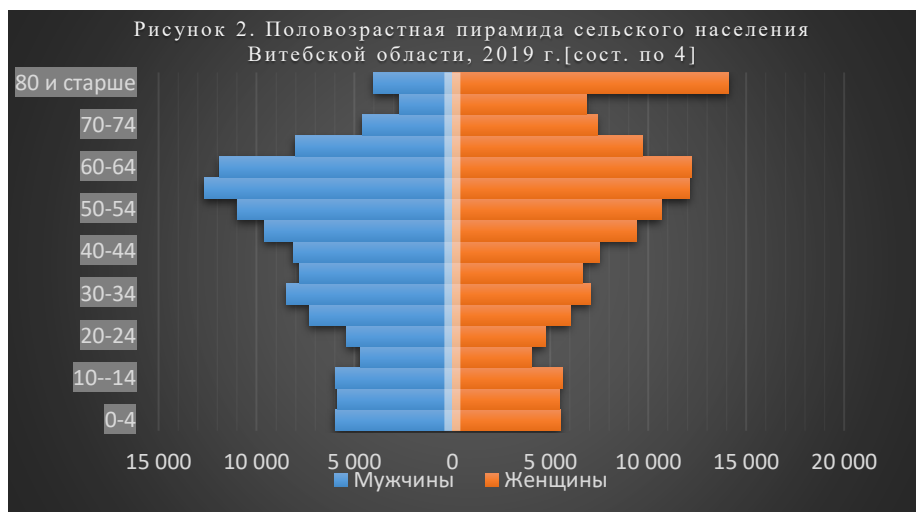
закономерности развития, стирающиеся при обобщённом изучении данных вопросов.

Цель данной статьи – охарактеризовать современную брачно-семейную структуру населения Витебской области, опираясь на итоговые материалы переписи населения Республики Беларусь 2019 г. В работе были также использованы данные текущих статистических сборников, бюллетеней, содержащих информацию о динамике численности населения, половозрастном составе и состоянию в браке, о количестве домохозяйств Витебской области и другое.

Население Витебской области на 2019 г. составило 1 135,7 тыс. человек: мужчин – 521 тысяча, женщин – 614,7 тысяч. В 2019 г. в городской местности проживало 77,2% всего населения Витебской области, в сельской – 22,8%. Мужчин в городе насчитывалось 76,2%, в сельских поселениях – 23,8%, горожанками являлись 78% женского населения области, 22% проживали в сельской местности [7, с. 39]. Таким образом, наблюдается диспропорция в размещении населения в сельской и городской местности.

Рассмотрим более подробно половозрастную структуру городского и сельского населения Витебской области на 2019 г. (рисунок 1, 2).





Данные, представленные на рисунках 1 и 2, показывают неравномерное распределение мужского и женского населения, особенно ярко это явление прослеживается в сельской местности. Пирамида, отражающая численность сельских жителей, имеет значительно более массивную вершину, что объясняется значительно большей долей лиц старших возрастов в структуре численности населения и преобладанием женщин [9, с. 33].

Далее рассмотрим население Витебской области по состоянию в браке за аналогичный период (рисунок 3):



Диаграмма показывает, что более половины проживающего в Витебской области населения состоит в браке или незарегистрированных отношениях (56%), при этом значительное

количество тех, кто никогда не состоял в браке (18%), 13% разведённых и 13% вдовствующих.

Появление семьи начинается с заключения брака в ЗАГСе, что находит отражение в официальной статистике, как и развод. Рассмотрим эти данные по Витебской области:

Год	Браки	Разводы
2019	7171	4385
2020	5786	4457
2021	6766	4308

Таблица 1. Динамика количества браков и разводов в Витебской области, 2019 – 2021 гг. [8, с. 54, 57]

Данные таблицы показывают сокращение количества заключаемых браков за рассматриваемый период (на 405), при этом достаточно высоким остаётся число разводов, что свидетельствует о неустойчивости брачных союзов.

Важным показателем брачности населения является возраст вступления в первый брак (рисунок 4). Так, если в 2000 г. для мужчин Витебской области он составлял 25,2 года, для женщин – 22,8, то в 2019 г. уже – 28,4 и 26,2 соответственно.

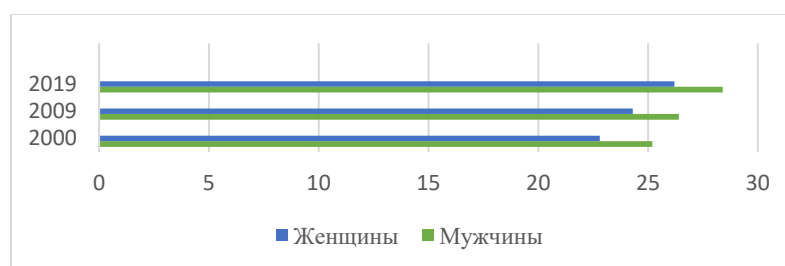


Рисунок 4. Средний возраст вступления в первый брак по Витебской области 2000 – 2019 гг. [7, с. 58]

Таким образом, практически за 20 лет средний возраст вступления в первый брак у мужчин увеличился на 3,2 года, у женщин – на 3,4 года. Также наблюдается рост показателя среднего возраста при вступлении в повторный брак [7, с. 58]. Согласно официальной статистике, в 2019 г. в Витебской области наибольшее количество мужчин впервые заключило

брак в возрасте 25-29 лет (1 756 человек), среди женщин, которые впервые вышли замуж, возраст составил 20-24 года (2 042 человека) [2, с. 29].

Одной из характерных тенденций изменения института семьи в современных условиях является выбор альтернативных форм брака. Так, молодые пары не всегда заключают официальный брак и часто предпочитают жить вместе без официальной регистрации (сожительство). Поэтому в современных реалиях, где часто успех человека связан с его профессиональными достижениями, более привлекательными, чем семейные ценности, становятся ценности личностной свободы и самореализации [1, с. 22].

Как отмечает Л. В. Ракова, в настоящее время многие ценности семьи прошлого утратили свою актуальность и важность, которые в современном обществе заменяются новыми. Современная семья не отличается такой стабильностью, как традиционная, опиравшаяся на устойчивость норм традиционного права и семейные традиции [5, с. 275].

Анализ данных показывает, что за 2009 – 2019 гг. в городской среде наблюдается значительное сокращение количества супружеских пар с детьми и без (на 8%), при этом увеличивается число одиноких людей (на 11%), на 1% возросло количество неполных, доля составных семей осталась на прежнем уровне – 2%. Схожие тенденции прослеживаются и в сельской местности. Проанализированные данные показывают, что за 10 лет в сельской местности Витебской области также произошло значительное сокращение количества супружеских пар с детьми и без (на 10%), в то же время отмечен рост количества одиноких людей (на 8%); прослеживается небольшое увеличение среди неполных семей, где только мать или отец воспитывают детей (на 1%),

растёт количество составных семей (на 1%). Сокращение числа семей с детьми и без, значительный рост количества одиноких людей как в городской, так и сельской местности Витебской области свидетельствуют о кризисе семьи, ослаблении традиционных семейных ценностей.

Далее обратим внимание на кризисные периоды брака, которые оканчиваются разводом.

Продолжительность брака	2019 г.	2020 г.	2021 г.	Итого:
До 1 года	124	123	116	363
1 год	291	272	272	835
2 года	294	276	267	837
3 года	327	289	261	877
4 года	362	305	270	937
5-9 лет	1292	1355	1290	3937
10-14 лет	702	774	813	2289
15-19 лет	387	398	426	1211
20 лет и более	606	665	593	1864
Всего разводов:	4385	4457	4308	13150

Таблица 2. Разводы в Витебской области по продолжительности брака 2019 – 2021 гг. [8, с. 60]

Исходя из данных таблицы, можно сделать вывод о том, что с 2019 по 2021 годы наибольшее количество браков распалось через 5-9 лет совместной жизни (3 937 разводов), немногим меньше (3 849 разводов) произошло через 1-4 года совместной жизни.

За 2015 – 2021 гг. немного сокращается число разводов в семьях, где воспитывается один ребёнок (на 5%) и среди супружеских пар без детей (на 4%). Однако негативной тенденцией является то, что стремительно растёт количество разводов среди семей, воспитывающих 2 и более детей (с 11% в 2015 г. до 20% в 2021 г.), рост составил 9%.

Таким образом, рассмотрев современную брачно-семейную структуру населения Витебской области, выделим следующие тенденции: сокращение количества заключаемых браков за 2019 – 2021

гг. (на 405), при этом достаточно высокое число разводов, что свидетельствует о неустойчивости брачных союзов; увеличение среднего возраста вступления в первый брак у мужчин – на 3,2 года (составил 28,4 года), у женщин – на 3,4 года (26,2 года). Сокращение количества семей с детьми и без, значительный рост количества одиноких людей как в городской, так и в сельской местности Витебской области свидетельствует о сложной ситуации в семейных отношениях и ослаблении традиционных семейных ценностей. Поэтому назовём некоторые меры, необходимые для укрепления института семьи и формирования культуры брачно-семейных отношений: проводить информационно-просветительскую работу по повышению престижа семьи, материнства и отцовства в обществе; укреплять мотивацию молодёжи к вступлению в брак и созданию семьи; прививать любовь к традиционным семейным ценностям, культуре своего народа; повышать культуру внутрисемейных отношений; формировать у молодого поколения ответственность за семью (жену, мужа, детей).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусь: структура семьи, семейные отношения, репродуктивное поведение / ред.: О. Терещенко, Т. Кучера. – Минск : Белсэкс, 2018. – Т. II. Анализ результатов исследования «Поколения и гендер». – 189 с.
2. Естественное движение населения Витебской области за 2019 год : статистический бюллетень. – Витебск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, Главное статистическое управление Витебской области, 2020. – 33 с.
3. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2019 года : статистический сб. – Минск : Национальный статистический комитет, 2021. – Т. 2. – 491 с.

4. Итоги переписи населения Республики Беларусь 2019 года по Витебской области : статистический сб. – Минск : Национальный статистический комитет, Главное статистическое управление Витебской области, 2021. – 292 с.
5. Ракова, Л. В. Семья и традиции семейного воспитания детей на Подвинье в конце XIX – начале XXI в. / Л. В. Ракова // Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск, 2017. – С. 249 – 276.
6. Романенко, И. В. Особенности брачно-семейных отношений населения Белорусского Подвинья на советском и современном этапах / И. В. Романенко // Этнокультурные процессы Белорусского Подвинья (Витебщины) в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; науч. ред. А. Викт. Гурко. – Минск, 2017. – С. 277 – 295.
7. Статистический ежегодник Витебской области 2020 : статистический сб. – Минск : Национальный статистический комитет, Главное статистическое управление Витебской области, 2020. – 456 с.
8. Статистический ежегодник Витебской области 2022 : статистический сб. – Минск : Национальный статистический комитет, Главное статистическое управление Витебской области, 2022. – 384 с.
9. Демографический и трудовой потенциал сельской местности Республики Беларусь / А. Г. Боброва [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2021. – 217 с.
10. Раков, А. А. Демографические ритмы и перемены: к познанию белорусского социума / А. А. Раков ; редкол.: А. Н. Данилов (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 336 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению современной брачно-семейной структуры населения Витебской области. Основным источником послужили материалы переписи населения Республики Беларусь 2019 г. Трансформация брачно-семейных отношений происходит под влиянием социально-экономических, социокультурных преобразований в белорусском обществе. В ходе исследования брачно-семейной структуры (на примере Витебской области) автором выделен ряд тенденций.

SUMMARY

The article deals with the study of the dynamics of the marriage and family structure of the Vitebsk region population in the beginning of the XXI centuries. The research is based on materials of the population censuses of the Republic of Belarus in 2019. The transformation of marriage and family relations takes place under the influence of social, economic and cultural changes in Belarusian society. While analysing the marriage and family structure in Vitebsk region, the author has identified a number of trends.

Лісіца С. М.

ДУДКА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ: СЕМАНТЫКА І ФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі,

Мінск

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2023)

Словы «дуда, дудка» як найменне музычнага інструмента вядомыя ва ўсіх славянскіх мовах і з’яўляюцца старым утварэннем гукапераймальнага характару [23, с. 161]. У этнаграфічных апісаннях і фальклорных тэкстах пад словам «дудка» можа мецца на ўвазе любая прылада з усёй разнастайнасці беларускіх народных духавых інструментаў: пішчык, свісцёл, жалейка, чаротка, паршнёўка, парнёўкі, дуда. Дудкі ў абрадавай музыцы выкарыстоўваліся ў Месапатаміі ўжо каля 2600 г. да н.э., бытавалі яны ў Старажытным Егіпце і Старажытным Ізраілі [25, с. 66, 88, 121]; у артэфактах Антычнай Грэцыі і Рыма адлюстраваны аўлос і тыбія; з даўніх часоў музыкай пунгі заварожвалі змей у Індыі; дудкі вядомыя ў Кітаі з часоў дынастыі Чжоў [25, с. 144, 163, 188]. У Цэнтральнай і Паўднёвай Амерыцы карысталіся

керамічнымі і касцянымі дудкамі [25, с. 206 – 214]. Даступны матэрыял і нескладаная тэхналогія вырабу абумовілі распаўсюджанне дудак па ўсім свеце з даўніх часоў.

Рытміка і паэтыка беларускіх фальклорных тэкстаў часта вымагаюць памяншальна-ласкальных формаў, таму не заўжды можна адрозніць, мелася на ўвазе дудка ці дуда, асабліва ў песнях і прыпеўках. У гэтым артыкуле дуду, якая набыла асаблівы статус, пакінем па-за ўвагай.

У шэрагу этнаграфічных крыніц ёсць нямала сцверджанняў, што ў многіх каляндарных і сямейных абрадах удзельнічалі музыканты, часта падобныя згадкі не называюць канкрэтныя інструменты. Пра выкарыстанне дудкі ў абрадах зафіксаваны супярэчныя сведчанні. Так, на вяселлях у Дрысенскім павеце найбольш «ужытныя з музычных інструментаў скрыпка і флейта» [20, с. 382]; паводле К. Машынскага, у дружыну маладога ў вёсцы Галубіца ўваходзілі два-тры музыкі (скрыпка, бубен, жалейка) [12, с. 223], у вёсцы Дзякавічы – «2 музыкі (скрыпка і бубен або дудка)» [12, с. 228], а вось у Рэчыцкім павеце «на вяселлях дудкі ніколі не іграюць, на іх іграюць толькі для сябе пастушкі на майданах» [12, с. 264]. Такое супярэчлівае стаўленне да дудак можна патлумачыць іх даступнасцю і прастатой, якія нібы не адпавядаюць святу, а таксама гетэрахранічнасцю саміх сведчанняў. Адносна нескладаная навука ігры даступнасць сыравіны для вырабу дудак спрыялі шырокай распаўсюджанасці гэтага інструмента. Між тым сяміятычны статус дудкі ў традыцыйнай культуры беларусаў можа быць выяўлены толькі з улікам шырокага кола рознажанравых тэкстаў.

У беларускай фалькларыстыцы семантыка дудкі мэтанакіравана не вывучалася, але ў некаторых працах сімволіка гэтага інструмента распрацоўвалася ў сувязі з іншымі тэмамі. Напрыклад, у даследаванні

беларускага эратычнага фальклору паводле тэкстаў «цярэшак» зафіксаваны метафарычныя асацыяцыі: «дудка – penis» і «ўторкнуць дудачку – futuere» [6, с. 126 – 127]. У традыцыйнай культуры вобразная сувязь дудка – чэлес – плоднасць – жыццё – адраджэнне давала падставу звязваць ігру на дудцы са шматлікімі фалічнымі абрадамі і плоднасцю. У сваёй фундаментальнай працы гэта пацвярджае разнастайнымі прыкладамі з жыцця традыцыйных грамадстваў нямецкі музыколаг К. Закс: «Кожны прадмет, прызначаны для забеспячэння адраджэння, выкарыстоўваецца ў жалобных абрадах, у пахавальных рытуалах ці дорыцца памерлым. Рабы-ацтэкі перад ахвяраваннем іх свайму памерламу ўладару ігралі на касцяных дудках, як і хлопцы, што, іграючы на дудках, узыходзілі па прыступках піраміды, на вяршыні якой жрэц выразаў ім сэрцы, каб ахвяраваць іх сонцу» [25, с. 39 – 41].

У артыкуле І. Назінай згадваецца эпізод вясельнага абраду, калі барабаншчык калатушкай здымаў з нявесты «пакрывала» (вэлюм), такую ж ролю мог выконваць скрыпач са смычком [15; 12, с. 220] – шэраг калатушка-смык можна працягнуць дудкай і кларнетам. П. Дагліг у сваёй манаграфіі цытуе ўспаміны Я. Кубіша, які сцвярджаў, што інструменты вясельнай капэлы былі ўвасабленнем і персаніфікацыяй галоўных постацей вяселля: кларнет – малады; скрыпка – маладая; бас – бацька; цымбалы – бацька, які лічыць, хто заплаціў за музыку [24, с. 47]. Такім чынам, сімвалічная дэманстрацыя страты цнатлівасці ў вясельным абрадзе можа ажыццяўляцца і з дапамогай дудкі ці кларнета.

Песенная лірыка дэманструе яркія прыклады адносін маладой пары, калі ён «у дудачку іграе», а яна «верненька слухае»: *«За рязкой бурмішчэ / На свірель іграіць, / А я маладзенька, / Была паслушненька. / А за тыя мяне паслушкі / Бацюшка біў лазовым пруюшчым; / Я с тага пабою / Тры нядзелі прахварала, / На чатвертую я ўстала»* [8, с. 219];

«Па заре, па зорюшкі, / Мой міленькій ходзіць, / Ён у дудычкі йграіць: / У адну калінувую, / А ў другую малінувую. / Ты пайграй, мой міленькій друг, / Развесялі маладу жану. / А ў мяне, у маладзенькі, / Старый старічышча-й, / Не пушчаіць на ігрышча...» [8, с. 140]. Фалічнасць дудачак узмацняецца сімвалізмам каліны з яе выразнай жаночай сімволікай – як увасабленне дзявочай цноты. Вобраз маліны больш складаны, але невыпадковы ў кантэсце шлюбна-эратычных дачыненняў.

У адносінах да каляндарнай абраднасці істотным падаецца з'яўленне з дудкай персаніфікаванага свята: *«Прыехала каляда звечара, звечара, / Да прывезла дудак рэшата, рэшата, / Да паставіла на стаўпе, на стаўпе, / А сама села на куце, на куце. / А вы, дудачкі, іграйце, іграйце, / А вы, дзевачкі, гуляйце, гуляйце, / А вы, хлопчыкі, свісціце, свісціце, / А вы, бабачкі, пляшыце, пляшыце»* [5]; *«Ды ідуць-едуць калядкі, / Ды і на вараным канёчку, / Ды і вязуць дудак рэшата. / Ды і паставілі дудкі на стаўпе, / А самі селі на куце. / А вы, дудачкі, іграйце, / А вы, дзевачкі, танцуйце»* [4]. Сустракаецца і такі матыў, як магчымасць іграй у дудку пацешыць Хрыста: *«Я маленькій хлопчык, узлез на стоўчык, у дудачку граю, Хрыста забаўляю і с празьнікам вас паздраўляю»* [11, с. 167].

Вясной пачынае рухацца сок у дрэвах – гэта зручны час для выкручвання дудак. Прыблізна тады ж пачынаецца працоўны сезон пастухоў, для якіх дудкі, трубы, ражкі з'яўляюцца ледзь не абавязковымі атрыбутамі. Паводле І. Назінай, дудар Н. Пятрыніч з вёскі Махро Іванаўскага раёна сцвярджаў, што *«дудка-свісціл прызначаная, каб выконваць вясну, тройцу, жніво»*; І. Касабуцкі з вёскі Паледзь Уздзенскага раёна казаў, што на дудцы ігралі, калі вадзілі карагод (*«дзеўкі, парні спяваюць, а дудачнік падыгрывае»*), на бяседах і проста на вуліцы (*«на дзярэўне вечарам свісцелі»*) [16, с. 108 – 109]. Гэтая

связь дудак з прыроднай сезоннасцю і пастухоўствам адлюстроўваецца ў веснавых песнях: «– Вясна красна, / Што прынесла? / – Дзеўкам сыра, / Хлопцам кія. / Хлопцам кія – / Валы гнаці, / Дзеўкам сыра – / Вясну зваці. / Дзеўкам бобу, / Хлопцам хваробу. / Дзеўкам па вяночку, / Хлопцам па кіёчку. / Дзеўкам красок, / Хлопцам дудак. / Дзеўкам красак – / Вянкі віці, / Хлопцам дудак – / Валы гнаці» [1]; «– А мой брацітка-салавейка, / Да калі ка мне ў госці будзеш: / А ці лецеткам у чаўночку, / А ці зімачкай у вазочку? / – Ой, сястрыцачка-перапёлачка, / Да тады ж к табе ў госці буду, / Як з тагур снягі пазганяець / Да й з лугоў вада пазбягаець, / Пастушкі на пасту пагоняць, / Канюшкі на начлег паедуць, / Пастушкі у трубачкі затрубяць, / Канюшкі ў свіролкі зайграюць» [3].

У веснавых карагодных песнях часта прысутнічаюць шлюбныя матывы, наступны прыклад цікавы тым, што дудачка ў ім паўстае важным элементам вясельнага абраду нароўні з асноўнымі ўдзельнікамі: «Як пайду я да да любіна / Да палюблю я сабе дзевачку, / Э-ей! Маладзец! Ціхі перабор, сем баёр! / Вот гэта будзе мая дзевачка, / Вот гэта будзе да мой цесцюхна, / А гэта будзе мая цешчухна, / А гэта будзе да мой шур'янка, / А гэта будзе мая свацюхна, / А гэта будзе мая дудачка» [2].

У вясельных песнях дудка, як і музыка ўвогуле, асацыявалася з весялосцю, святочным настроем і была прыкметай паўнаватаснага вясельнага абраду: «Падійзджаючы пад сяло, / Грайця, дудачкі, весяло! / Каб наша сяло весела было, / Каб наш Ванечка весел быў!»; «Приехали заручники: / Чаму яны безь дудечки? / Агатка не ўдовачка, / Захочэць пагуляць. / Татковъ дворъ ривноваць / Ножками, астрожками, / Чорными чабатами, / Зь маладыми сватами» [11, с. 18 – 19].

Разглядаючы сімвалічны аспект дудкі, адзначым тэмбравыя асаблівасці: флейтавыя дудкі (свісцёл, парнёўкі, простая дудка) сваімі

свісцячымі гукамі нагадваюць галасы птушак, а язычковыя (жалейка, пішчык) – мэканне казы ці авечкі. Такія падабенствы сустракаюцца ў загадках: *«Ляцела пава, на камень пала, камень разбіла, мёртвых пабудзіла; мёртвые ўсталі у дудачку зайгралі. Курыца, яйкі, кураняты»* [10, с. 149]; *«Ходзіць каля лесу, крычыць кукарэку, не курыца, не пятах – дзеравяны нос. Дудка»*; *«У лесе выразана, гладка выцясана, заліваецца, як называецца? Дудка»*; *«Сама длінная, бок дзіравы, канец закручысты, а пішчыць. Жалейка»* [10, с. 362]. Падабенства па форме і асаблівасцях ігры на інструменце выклікала асацыяцыю дудкі з каровіным выем: *«Як быў малы, то ў чатыры дудкі граў, а як падрас, то зямлю паараў. Бык»* [10, с. 131].

Сакральны статус музыкі ў традыцыйнай культуры ў значнай ступені матывуе семантыку і функцыянальнасць музычных інструментаў, у тым ліку дудкі, якія надзяляліся магічнымі ўласцівасцямі і медыятыўнай семантыкай [13, с. 316]. У казцы «Гасподзь пасылае святых даведацца, колькі праведных душ ёсць на свеце» браты-блізняты Іваны Іванавічы атрымліваюць ад хроснага (ён жа старац і Бог) хлеб і магчымасць зрабіць дудачкі: *«Благаслаўляіць іх ацец крэсны, даець ім па бранічку і па ножычку. “Вот, дзеткі, калі захочацца есці, з’ешца па бранічку; а станіць вам скушна і грусна, сыміца па дудычкі і пайграіця, жуду-горя развядзеця”»* [7, с. 480].

Асаблівы статус музыкі, што ўмее іграць на дудцы, падкрэсліваецца атрыманнем гэтых здольнасцяў непасрэдна ад Бога. Так, у казцы «Папоў парабак» дудачкі як атрыбут пастуха паўстаюць Божым дарам з выразнымі медыятыўнымі функцыямі, магічным уздзеяннем на наваколле. Ахвяраванне ладуна і ігранне на дудачках адбываюцца на кургане, што падкрэслівае медыятыўную семантыку інструмента і самога пастуха: *«Пашоў у чыстае поля па дарозі і расклаў аганёк на*

кургоні, і усыпуў етый ладун на 'гонь. Етый дымок пашоў пад небеса. І услышын быў голас нявідзімый: што табе надо, чалавеча? А ён атазваўся: жалаю, гаворыць, дзве дудучкі, каб маглі йграць, пад імі маглі горы і леса плісаць, і што перяд імі стаіць! Ну, і відзіць, што падаюць дзве дудучкі перяд ім, нязвесна кім зброшэна іх. Ну, ён публагадаріў Бога за такую посланую вешч, яму жэлаемую, і пашоў» [19, с. 486]. Сітуацыя, калі герой прасіў менавіта дзве дудачкі, можа быць патлумачана тым, што казка запісана ў Мсціслаўскім павеце, які ўваходзіць у арэал распаўсюджанасці парных дудак.

У традыцыйнай культуры парныя прадметы асэнсоўваюцца як спалучэнне жаночага і мужчынскага, часцей на аснове вонкавага падабенства канструктыўных частак. Беларусам вядомыя дудкі-парнёўкі, якія ўяўляюць сабой «дзве дудкі, кожная са свістам на дуціку (г. зн. на канцы, куды ўдуваюць паветра). На верхняй старане кожнай з дудак прарэзана па 2 галасавыя атворыны (для пальцаў рук), – на супрацьлеглай сценцы дудкі – 1 атворына – для вялікага пальца рукі, якая трымае дудку» [17, с. 6]. Верагодна, што і ў парнёўках меншая дудка сімвалізуе жаночы пачатак, а большая – мужчынскі. Пакуль пацвярджэнняў гэтага тэзіса ў фальклорных тэкстах няма, але калі разглядаць дуду як наступны эвалюцыйны этап у ланцужку «дудка – парнёўкі – дуда» і мець на ўвазе, што ў дудзе аб'яднаны жалейка (яна) і гук (ён), то наша дапушчэнне не выглядае беспадстаўным.

Апісваючы жалейку, М. Прывалаў звязваў яе назву са словам «жальнік» (магіла старажытнага славяніна) і называў яе тэмбр «галасьбным», такім чынам, ён аргументаваў сваю думку, што архаічнае абрадавае значэнне жалеек цесна звязана з пахаваннем [17, с. 15]. Паводле этымалагічнага слоўніка, «жалейка» ўтварылася ў выніку кантамінацыі назваў, вытворных ад дзеяслова «жалець» і наймення

матэрыялу «желедь» (трыснёт), з якога рабілі гэтыя дудкі [23, с. 205]. Выкарыстанне духавых музычных інструментаў пры пахаванні і для камунікацыі з духамі продкаў адлюстравалася ў легендзе пра Вітаўта: *«Ну, дзеці, я чуўствую сваю сьмерць. Памру я, іграйця музыку, пакель міне пахаронюць, зямле прідадуць саўсем. Ну, есьлі хто вас абідзіць, Польшчу, вазьміця музыку і зайграйця над магілыю маю: я ўстану і пумагу вам. <...> Толькі ўздумалась ім: “ня можыць быць, штоб ён зь мяртвых устаў!” Сабралі музыку ўсё духавую, пашлі на яво магілку, на Вітаву каралёву. Заіграла музыка. Устаець кароль с таво сьвету»* [7, с. 378]. Калі нейкая архаічная форма страчана, то шукаюць аналагі ў іншых народаў, таму звернемся да мардоўскай традыцыі, якой уласціва сувязь найгрышаў на парных жалейках – нюдзі – з пахавальна-памінальным абрадавым комплексам [9, с. 108 – 109]. Макшанскія нюдзі (ад мардоўскага «нудзей» – трыснёт) маюць такі ж выгляд, як і беларуская чаротка, а іх варыянты з раструбам (з бяросты або рога) – як жалейка [14, с. 461]. Ігра на жалейцы нездарма і ў пераказах устойліва асацыіруецца са стварэннем адпаведнай журботнай атмасферы: *«Пашоў ён тады на ростанкі, узяў жуляяку і стаў іграць, сам сабе жуду разводзіць»* [21, с. 104].

У казцы «Музыка і чэрці» створаны вобраз прыроднага музыканта, які сваёй іграй зачароўвае людзей і прыроду. Дудка ў гэтай казцы асацыіруецца з пастухоўскай працай і разглядаецца як пачатковы вучнёўскі этап: *«З маленства ён нічога не рабіў, толькі йграў. Ешчэ хлапчуком: пасе валоў альбо коней, зробіць з лазы дудачку да як заграе, дак валы пакінуць пасціса, развесяць вушы да й слухаюць, а ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы не крумкаюць <...> От такі то быў Музыка чарадзеянік: што захочэ, то ён з сэрцам зробіць <...> Падрас Музыка, зрабіў сабе скрыпачку й пашоў у свет»* [22, с. 22 – 23]. У

казцы «Шчаслівы пастух» дудачка з'яўляецца важным элементам ідылічнай карціны: *«Ходзіць гаўядо да шчыпле траву, а пастух седзіць сабе на пеньку да грае на дудацы, да так гожаэ, што аж лес разлегаецца»* [22, с. 224]. У традыцыйным разуменні да пастуха з яго сялянскім паходжаннем, але выключанасцю з аграрнай дзейнасці прыпадабняецца салдат. Менавіта яму ў шэрагу казак прыпісваецца ўменне граць у дудку: *«Салдат етый умеў іграць у дудку. Здзелаў сабе дудку, сеў пад ліпаю і стаў іграць»* [19, с. 89].

У казцы «Іванко-Прастачок» дабрабыт людзей парушаецца «страшным Змеем», аднак нараджаецца анамальны («*Быў ён вельмі блagenькі, вельмі худы: да от як заненаў з маленства, дак так і астаўса на ўсе жыцце»*) галоўны герой, які робіць сабе дудку-весьялушку пасля таго, як тры старцы, заграўшы на «штрументах», надзялілі яго розумам, жаласцю і «язык развезалі». У гэтай казцы сутнасць магічнага ўздзеяння дудкі зрушваецца ў бок інфармацыйна-адукацыйнай функцыі і прароцтваў. Бліжэй да фіналу казкі «пошчак»-гук дудкі (а магчыма, увесь комплекс «музыка-дудка-музыка») становіцца бесцялесным, таму яшчэ мацнейшым: *«І разнёсса ад Іванкавае дудкі голас па ўсему свету. Пачалі людзі к таму голасу прыслухатца, да розуму набіратца; пачалі думаць і гадаць, як за праўду пастаяць <...> грае дудка-весьялушка, грае, людзей навучае <...> Дудка свішчэ, дудка грае, пошчак па свету гуляе, людзей навучае. Ён волно па свету гуляе, ніякіх загародак не знае; хаць сам без цела, да веліку сілу мае»* [22, с. 122].

У казцы «Савачка» дзякуючы чароўнай сіле дудкі галоўны герой адольвае Злыдняў: *«Жыў ба ты, Савачка, дужа харашо, дык уелісі к табе Злыдні! – “А дык што мне ім дзельць?” – А вот што: купі дудку і іграй: Злыдні, скажы, – пайдзіця сюды плясаць! Так яны, як выйдуць с*

патпечча і пачануць плясаць. Тады ты, Савачка, іх пряма лаві за хахол, і бі іх сколькі сіл тваіх!» [18, с. 211].

Такім чынам, дудка ў залежнасці ад кантэксту ў шырокім сэнсе набывае розныя значэнні. У веснавых песнях яна асацыіруецца з пастухоўствам і міжполавымі стасункамі, сімвалізм якіх выходзіць на першы план у цярэшках і вясельных песнях. Знаходзячыся ў міфалагічнай прасторы на мяжы гэтага і таго светаў, дудка праяўляе сваю медыятыўную функцыю, якая ўзмацняецца такой жа здольнасцю мўзыкі. Вельмі часта дудка даецца Богам чалавеку для весялосці, радасці, але разам з тым служыць інструментам камунікацыі з тым светам і гарманізацыі сусвету.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору (АІМЭФ). – Ф. 8. Воп. 1. Спр. 10. Арк. 93.
2. АІМЭФ. – Ф. 8. Воп. 1. Спр. 34. Сш. 5. Арк. 43.
3. АІМЭФ. – Ф. 8. Воп. 2. Спр. 51. Сш. 1. Арк. 62.
4. АІМЭФ. – Ф. 8. Воп. 2. Спр. 62. Сш. 1. Арк. 175.
5. АІМЭФ. – Ф. 8. Воп. 73. Спр. 66. Бл. 1. Арк. 36.
6. Володина, Т. В. Белорусский эротический фольклор / Т. В. Володина, А. С. Федосик. – М : Ладомир, 2006. – 381 с.
7. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – СПб. : Тип. Е. Евдокимова, 1891. – Ч. 1 – 716 с.
8. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – М. : Тип. А. В. Васильева, 1903. – Ч. 4 – XVI, 720 с.
9. Дорохова, Е. А. «Начал я играть, дудочка по-человечьи начала говорить» / Е. А. Дорохова, О. А. Пашина // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – №3(27). – С. 105 – 112. – Рец. на кн.: Бояркин Н. И. Мордовские инструментальные традиции: музыкально-этнографическое исследование : в 2 т. / Н. И. Бояркин, Л. Б. Бояркина. – Саранск : Изд-во Мордовского гос. ун-та, 2019. – Т.

1. Органофония: типология, исторические и межэтнические контексты. – 288 с. – ил.;
- Т. 2. Инструментальная музыка: структурно-аналитические транскрипции. – 328 с.
10. Загадки / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
11. Крачковский, Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Изд-во Импер. общ-ва истории древностей России при Московском ун-те, 1874. – 212 с.
12. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі ; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча ; пер. Л. Салавей. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 528 с.
13. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
14. Мордва: историко-культурные очерки / редкол.: В. А. Балашов (отв. ред.), В. С. Брыжинский, И. А. Ефимов. – Саранск : Мордовское книжное изд-во, 1995. – 624 с.
15. Назина, И. Д. Инструмент – Музыкант – Музыка в антропоморфных представлениях белорусов / И. Д. Назина // Живая старина. – 2003. – № 1. – С. 36 – 38.
16. Назіна, І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с.
17. Прывалаў, М. Народныя музычныя інструменты Беларусі / М. Прывалаў. – Мінск : Друк. Інбелкульту, 1928. – 39 с.
18. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. / Е. Р. Романов. – Витебск : Типо-литография Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 4. Сказки космогонические и культурные – 220 с.
19. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. / Е. Р. Романов. – Могилёв : Тип. Губернского правления, 1901. – Вып. 6. Сказки – IV, 527 с.
20. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8-9. Быт белоруса. Словарь условных языков: – 724 с.
21. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Витебск : Типо-литография Г. А. Малкина, 1887. – Т. 1. Губерния Могилёвская. – Вып. 3. Сказки. – 444 с.
22. Сержпутоўскі, А. К. Выбранае / А. К. Сержпутоўскі ; уклад., камент. У. Касько, К. Цвіркі ; прадм. У. Касько. – Мінск : Беларуская навука, 2022. – 652 с.

23. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – Т. 3. Г – І. – 408 с.

24. Dahlig, P. Cymbaliści w kulturze polskiej / P. Dahlig. – Warszawa : In-t Muzykologii UW, 2013. – 694 s.

25. Sachs, C. Historia instrumentów muzycznych / C. Sachs. – Warszawa : PWN, 1975. – 556 s.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается символика дудки в фольклорных текстах и обрядах.

SUMMARY

The article reveals the symbolism of the pipe in folklore texts and rituals.

Мазурына Н. Г.

ФЕНОМЕН

ПРАДКАЗАЛЬНАСЦІ/НЕПРАДКАЗАЛЬНАСЦІ ДЫНАМІКІ СЛОЎНА-МУЗЫЧНАГА ТЭКСТУ: МЕЖЫ І МАГЧЫМАСЦІ ВАРЫЯНТНАСЦІ

Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2023)

Даследчыкі вуснай народнай творчасці з настойлівасцю кажуць аб спалучэнні ў жывым фальклорным працэсе як прадказальнасці, якая асацыіруецца з традыцыйнасцю, устойлівасцю, так і непрадказальнасці, што рэалізуецца ў варыятыўнасці, імправізацыйнасці. Прычым межы змен у тэкстах розных жанраў фальклору, як мяркуюць вучоныя, адрозніваюцца і залежаць ад розных фактараў. Высновы грунтуюцца на розных метадалагічных падставах, апісваюцца ў кантэксце фарміравання розных па часе і месцы ўзнікнення метадалагічных школ.

Антытэза прадказальнасці/непрадказальнасці з'яўляецца прадметам разважанняў Ю. М. Лотмана, заснавальніка Маскоўска-тартускай семіятычнай школы, аўтара ўніверсальнай семіятычнай тэорыі і метадалогіі. «Непрадказальнасць не варта разумець як неабмежаваныя і нічым не вызначаныя магчымасці пераходу з аднаго стану ў іншы <...> Кожны раз, калі мы гаворым пра непрадказальнасць, мы маем на ўвазе пэўны набор аднолькава імаверных магчымасцей, з якіх рэалізуецца толькі адна. Пры гэтым кожная структурная пазіцыя ўяўляе сабой набор варыянтаў. Да пэўнай кропкі яны выступаюць як неадметныя сінонімы. Але рух з месца выбуху ўсё больш і больш разводзіць іх у семантычнай прасторы. Нарэшце, надыходзіць момант, калі яны становяцца носбітамі семантычнай розніцы. У выніку агульны набор семантычных адрозненняў увесь час узбагачаецца з-за новых і новых семантычных адценняў. Аднак гэты працэс рэгулюецца адваротным жаданнем – абмежаваць дыферэнцыяцыю, ператвараючы культурныя антонімы ў сінонімы» [5, с. 108].

Па сутнасці, на аснове розных метадалагачных падыходаў у фалькларыстыцы апісваюцца моманты прадказальнасці/непрадказальнасці. Разгледзім гісторыка-геаграфічны падыход да вывучэння народнай славеснасці, які склаўся адным з першых у гісторыі фалькларыстыкі ў пачатку XIX ст. у Германіі і пазней развіваўся ў працах фінскіх вучоных, атрымаўшы назву фінскай школы, ці кампаратыўнага метаду. Яго мэтай было гістарычнае і географічнае рэканструяванне твора народнай славеснасці па сукупнасці дзясяткаў і соцень іх варыянтаў. Часцей аналізаваліся казкі, міфы, баллады і песні. Пасля збору па магчымасці найбольш шырокага кола варыянтаў аднаго і таго ж твора ў асяроддзі жывога вуснага бытавання, у друкаваных фальклорных зборніках і літаратурных крыніцах, у архівах, даследчыкі структуравалі кангламерат

варыянтаў і аналізавалі: 1) сюжэт (тып) варыянтаў тэкстаў; 2) геаграфічную распаўсюджанасць; 3) гісторыю твора.

Далейшая сістэматызацыя матэрыялаў дазволіла прадстаўнікам гісторыка-геаграфічнага падыходу выявіць зыходную форму этнапаэтычнай адзінкі – архетып, які бытуе ў традыцыі і з часам губляе сваю выразнасць пры вуснай перадачы: «Архетып – тэкст, які лічыцца зыходным тэкстам сюжэта (тыпу) таго ці іншага аповеду/песні, ад якога паходзяць усе тэксты (варыянты сюжэта (тыпу), што дайшлі да нашага часу» [9, с. 240]. Прадказальным з’яўляецца зварот народнага выканаўцы да «ідэальнага тыпу» – формы «пэўнага апавядальнага сюжэта (тыпу) (1.1), якая, як мяркуецца, існуе ў падсвядомасці і дазваляе апавядальніку аднавіць страчаную традыцыю» [10, S. 41]. Паняцце «ідэальнага тыпу», на наш погляд, можна параўнаць з паняццем «інварыянт», якое дастаткова шырока выкарыстоўваецца ў даследаваннях народнай славеснасці і песеннасці з 2-й паловы XX ст. З дапамогай апошняга таксама робяцца спробы апісання феномена прадказальнасці/непрадказальнасці змен у фальклорных тэкстах: «Кампаратыўнае даследаванне розных варыянтаў тэксту праводзілася і тады, калі вызначыць архетып было немагчыма, напрыклад, калі значны ўплыў мясцовых гісторыка-культурных фактараў на інтэрнацыянальны сюжэт прыводзіў да ўзнікнення шэрага рэгіянальных падтыпаў, “айкатыпаў” (oikotypes), кожны з якіх меў уласную гісторыю, альбо калі літаратурныя апрацоўкі фальклорнага твора не дазвалялі прасачыць шляхі пашырэння вусных версій» [9, с. 91].

Такім чынам, у кантэксце гісторыка-геаграфічнага падыходу даследчыкі: 1) канстатавалі факт наяўнасці соцень варыянтаў аднаго і таго ж твора народнай славеснасці; 2) вылучылі паняцце тэксту-архетыпа, які можна лічыць зыходным для шэрага варыянтаў; 3)

сфакусіравалі ўвагу на разглядзе варыянтаў сюжэта (тыпу) фальклорнага твора; 4) назвалі базавыя кампаненты сюжэта як складнікі варыянтаў сюжэта (тыпу) таго ці іншага аповеду/песні; 5) акрэслілі зоны першаснага і другаснага геаграфічнага распаўсюджання архетыпа ў выглядзе варыянтаў тэкстаў; 6) асэнсавалі мясцовыя і інтэрнацыянальныя гісторыка-культурныя фактары варыятыўных змен зыходнай формы этнапаэтычнай адзінкі – архетыпа.

Да сённяшняга часу ў фалькларыстыцы працягваецца ўдакладненне паняцця «фальклорны тэкст», вызначаюцца яго межы і змест, робяцца спробы вырашыць метадалагічныя праблемы, звязаныя з гэтым. Як адзначыў Г. А. Левінтан у працы «“Інтертекст” в фольклоре», «тэксту ў “літаратурным” сэнсе ў фальклоры на самой справе няма <...> Фальклорны тэкст – гэта альбо абстракцыя (адцягнутая ад варыянтаў, плён намаганняў даследчыка), альбо – патэнцыя, якая ўвасабляецца толькі на момант выканання (у выніку дзеянняў выканаўцы), прычым непрадказальным чынам» [6, с. 26]. Менавіта Г. А. Левінтан адным з першых звярнуў увагу на неабходнасць выкарыстання тэрміна «кантэкст» пры даследаванні традыцыйнай культуры ў сярэдзіне ХХ ст. у СССР, разумеючы пад ім усё тое, што актуальна для ўдзельнікаў камунікацыі.

У каляндарна-абрадавым фальклоры варыянтнасць як адна са спецыфічных рыс і форма існавання твораў народнага мастацтва вуснай традыцыі ў значна большай ступені, чым у пазаабрадавым фальклоры, залежыць ад кантэксту. Фальклорны тэкст трывала ўключаны ў кантэкст. Першыя навуковыя высновы аб сувязях фальклорнага тэксту з рытуальным кантэкстам былі зроблены А. К. Байбурыным [2]. Аналіз, праведзены ім на матэрыяле галашэнняў, стаў прыкладам для даследавання іншых жанраў.

Як адзначалася намі ў ранейшых навуковых публікацыях, варыянтнасць у народных песнях прапануецца разглядаць сістэмна, але на розных узроўнях: 1) абрадавым; 2) вербальным; 3) музычным. Такі падыход абумоўлены комплексам прычын і, перш за ўсё, сінкрэтычнай прыродай фальклору. У традыцыйнай культуры беларусаў сістэмы каляндарна-абрадавых дзеянняў і зместу песень звязаны цесна і непасрэдна.

На першым, абрадавым узроўні аналізу варыянтнасці выкарыстоўваецца падыход, прапанаваны Т. В. Валодзінай пры аналізе песень і абрадаў талакі: «Мноства элементаў, якія ўтрымліваюцца ў розных варыянтах абраду, можна ўпарадкаваць дваяка:

1) максімальны інварыянт – гіпатэтычны абрад, які ўключае ўсе элементы, што сустрэліся хоць бы ў адным варыянце;

2) мінімальны інварыянт – які складаецца толькі з тых элементаў, што прысутнічаюць ва ўсіх варыянтах» [2, с. 12].

Месца кожнага рэальнага абраду ў такім выпадку знаходзіцца паміж азначанымі інварыянтамі. Гэта адбываецца па той прычыне, што «ён заўсёды ўключае ў сябе элементы максімальнага, але амаль ніколі не супадае з мінімальным. Мінімальны інварыянт, ці ўстойлівыя моманты, што паўтараюцца <...> складаюць “абрадавую канстанту”» [2, с. 13]. Акрамя гэтага, як вызначае Т. В. Валодзіна, у народнай традыцыі функцыянуе шэраг «дапаўняльных», ці «факультатыўных», рытуальных дзеянняў, якія выконваюцца з меншай строгасцю, чым абавязковыя.

Менавіта ў працэсе разгортвання пэўнага абраду, камунікатыўнай сітуацыі фарміруецца варыянт. Прадказальна, што на фальклорны тэкст будуць уздзеінічаць фактары варыянтнасці розных ўзроўняў. Аналіз паказаў, што яны паходзяць з розных крыніц і ўтвараюць устойлівую сістэму. Так, намі было вылучана некалькі груп фактараў варыянтнасці:

1. Сацыяльныя:

1. 1. Гістарычная трансфармацыя сацыяльнай структуры грамадства.

1. 2. Трансфармацыя сацыяльных сістэм жыццёвых каштоўнасцей.

1. 3. Змены культурных традыцый.

1. 4. Працэсы натуральнай міграцыі.

1. 5. Масавае перасяленне па палітычных ці эканамічных прычынах.

1. 6. Перасяленне па прычынах прыродных ці прамысловых катастроф.

1. 7. Колькасныя і якасныя змены сярод носьбітаў фальклору (інфармантаў) і іншае.

2. Лінгвістычныя (вербальныя). Яны могуць быць раздзелены на экстра- і інтралінгвістычныя прычыны.

Да інтралінгвістычных фактараў належаць:

– эвалюцыя мовы;

– закон эканоміі (маўленчых сіл, часу і г. д.), вынікам дзеяння якога з’яўляюцца:

а) змена словаўтваральных мадэляў;

б) утварэнне ўсечаных форм;

в) утварэнне абрэвіатур і складаназлучаных слоў – пташкі-канарэйкі;

г) змена марфалагічных формаў;

д) змена сінтаксічных канструкцый;

– закон аналогіі, калі адна форма моўнага выразу прыпадабняецца да другой па форме і зместу.

Асноўнымі экстралінгвістычнымі фактарамі з’яўлення варыянтнасці могуць быць:

1) змешванне складу носьбітаў мовы, што цягне за сабой змяненне маўленчых навыкаў і «моўнага густу»;

2) дэмакратызацыя мовы, шырокае пранікненне ў яе гутарковай мовы;

3) стылістычная нейтралізацыя кніжных і прастамоўных слоў і выказаў;

4) рост агульнай культуры;

5) уплыў пісьменнасці/непісьменнасці носьбітаў;

6) масавае засваенне жанчынамі многіх прафесій і спецыяльнасцяў;

7) уплыў СМІ, Інтэрнэту;

8) уплыў дыялектаў і т. п.;

9) уплыў замежных моў, працэс запазычання з іх новай лексікі і г. д.;

10) уздзеянне масавай культуры.

3. Псіхалагічныя:

3. 1. Працэсы памяці (запамінанне і забыванне).

3. 2. Творчыя здольнасці выканаўцы.

3. 3. Гендарная прыналежнасць.

4. Музыкальныя:

4. 1. Эвалюцыя музычна-інтанацыйнага слоўніка народных песень.

4. 2. Імпровізацыйнасць музычнага мыслення.

4. 3. Працэсы антыцыпацыі (пераважна ў ансамблевым выкананні).

Так, у беларускай каляднай традыцыі «абрадавай канстантай» (абавязковымі элементамі) з'яўляюцца:

– абход двароў, які складаецца з шэрага рытуальных дзеянняў і звычайна абавязковага звароту да гаспадароў з пытаннем, ці дазваляць яны спяваць, зайсці ў хату калядоўшчыкам, павадыру, «казе», музыкантам і іншым;

- спевы калядоўшчыкаў гаспадару і членам яго сям’і;
- адорванне калядоўшчыкаў.

Менавіта вывучэнне каляднага абраду дазволіла Л. М. Вінаградавай зрабіць высновы і ў выніку вывучэння звычайў заходніх і ўсходніх славян вылучыць асноўныя кампаненты структурнай схемы абходных абрадаў: а) наведванне двароў, б) з пэўнай рытуальнай мэтай, в) атрыманне дароў [3, с. 21]. Пры гэтым даследчык адзначае існаванне разнастайных варыянтаў абходных абрадаў, што залежыць ад шэрагу прыкмет: «...хто выконвае абход; каляндарныя тэрміны яго выканання; ці ёсць і якога характару вербальная частка абраду; ці ёсць і якога характару акцыянальная частка абраду; ці ёсць і якога характару абрадавыя сімвалы (у тым ліку маскі ў групе ўдзельнікаў абходу); чым адорваюць візіцёраў (ці не гатавалі загадзя спецыяльную абрадавую страву для іх); адносіны гаспадароў да наведвання» [3, с. 21].

На фарміраванне лакальных форм варыянтнасці каляднага абраду і песень уздзейнічаюць і шматлікія іншыя фактары:

- месца выканання абраду ці яго часткі (дыялогу, сцэнкі, песні, прыгавору) – на вуліцы, у двары, пад вокнамі, у хаце;
- выбар тэксту каляднай песні – велічальна-віншавальныя гаспадару, гаспадыні, дачцэ, сыну; жартоўныя ці сатырычныя. З. Я. Мажэйка адзначала, што жыхары вёскі, члены сям’і заўсёды з хваляваннем чакалі моманту пачатку спеваў [4].

На вербальным (ці інтралінгвістычным) узроўні можна назіраць варыянты розных элементаў паэтычных тэкстаў традыцыйных песень. Напрыклад, ва ўласна велічальна-віншавальных калядках і шчадроўках інварыянтнымі з’яўляюцца:

- 1) велічальна-віншавальная функцыя песень;

2) групы тэкстаў паводле функцыянальна-тэматычнага прынцыпу падзелу – песні гаспадару і гаспадыні, дзяўчыне (дачцэ), хлопцу (сыну), бабцы;

3) уласцівыя толькі каляднай традыцыі яркія рэфрэны: а) 4-складовы тыпу «Святы вечар», «Гэй, калядкі»; б) прыпеў калядных карагодаў тыпу «Ой, люлі-люлі, ...!» з паўторам другой часткі вершаванага радка.

Здавалася б, магчымасці для варыянтнасці ў прыпевах тыпу а) мінімальныя і абмежаваны толькі чатырма складамі. Але на ўзроўні рытмікі на тэрыторыі Беларусі зафіксавана каля дзясятка варыянтаў. З. Я. Мажэйка ва ўступным артыкуле «Напевы зімовых песень (сучасны стан; тыпы калядных напеваў і раёны іх пашырэння)» вылучыла 8 дыялектных варыянтаў рытмічных формул рэфрэнаў [4, с. 36]. У дачыненні да суадносін паэтычнага і музычнага кампанентаў у каляндарна-абрадавых песнях пераважае варыянт, пры якім група паэтычных тэкстаў (група варыянтаў паэтычных тэкстаў) выконваецца на адзін напеў (шэраг варыянтаў аднаго напева). Гэты тып карэляцыі найбольш характэрны для сферы каляндарна-абрадавага фальклору, прычым кожнаму рэгіёну ўласцівы свой комплекс традыцыйных тыпавых напеваў. У гэтым праяўляецца яшчэ адзін аспект прадказальнасці выбару выканаўцаў.

Спробы апісаць заканамернасці прадказальнасці/непрадказальнасці фальклорных тэкстаў узнікала неаднаразова ў межах тэарэтычных даследаванняў розных вучоных. Вызначальным механізмам і інструментам для ўтварэння варыянтаў з'яўляецца варыятыўнасць – адна са спецыфічных асаблівасцяў фальклорнай традыцыі, што даўно ўсвядомлена ў фалькларыстыцы. У залежнасці ад удзелу і актыўнасці розных формаў і метадаў вар'іравання нараджаюцца розныя варыянты, але ў межах выразна

акрэсленай традыцыі. Вывучэнне фальклорнага тэксту з пункту гледжання тэорыі інфармацыі К. В. Чыстым прывяло даследчыка да высноў, што спосабы і правілы ўзнаўлення фальклорнага тэксту залежаць ад многіх фактараў, у тым ліку кампанентаў камунікатыўнага ланцуга, і размешчаны паміж двума полюсамі – дакладнае запамінанне і рэканструкцыя агульнай кампазіцыйнай схемы, свабодна зразумелага зместу. Асноўнай умовай разумення механізму вар’іравання, па меркаванні К. В. Чыстова, з’яўляецца дыферэнцыяцыя элементаў тэксту па іх аб’ёме. У якасці асновы для аналізу вучоны бачыць мэтазгодным выкарыстанне класіфікацыі балгарскага фалькларыста Д. Холы: 1) камбінацыі (унутрытэкставыя перастаноўкі); 2) кантамінацыі (зліццё сегментаў з розных тэкстаў); 3) канглабацыі (сплаў падобных элементаў); 4) мутацыі – вар’іраванне тэксту на ўзроўні слова, сегмента, сінтагмы (страфы), эпизоду, групы эпизодаў і г. д. [7, с. 135].

К. В. Чыстоў прапанаваў класіфікацыю тыпаў вар’іравання вербальнага тэксту: 1) «сінанімічнае вар’іраванне» ці, іншымі словамі, «вібрыраванне» – гэта значыць «чаргаванне абарачальных замен элементаў з аднолькавымі функцыямі»; 2) вар’іраванне як чаргаванне «рэдукцыі» і «ампліфікацыі» (сцісканне і разгортванне); 3) «перакадзіраванне» і вар’іраванне, звязаныя са значнымі зменамі ў працэсе гістарычных трансфармацый і сацыяльных інавацый [8, с. 109]. У прадстаўленай класіфікацыі даследчык паказвае прадказальнасць працэсу ўзнікнення новых слоўных варыянтаў на аснове адзначаных тыпаў вар’іравання.

Такім чынам, аналіз феномена прадказальнасці/непрадказальнасці дынамікі слоўна-музычнага тэксту народных песень паказвае, наколькі шматаспектным, шматнакіраваным з’яўляецца працэс народнай творчасці. У ім дзейнічаюць фактары, якія выходзяць далёка ў сферу гісторыка-культурных узаемасувязей, сацыяльных камунікацый,

псіхічных працэсаў, асабістай і калектыўнай творчасці, музычнай і вербальнай імправізацыі і іншага. Разглядаючы фактары варыянтнасці народных песень шырока, у кантэксце еўрапейскай традыцыйнай культуры, можна зрабіць высновы, што сістэма змен мела пэўныя межы, абумоўленыя гісторыка-культурнымі і этнічнымі традыцыямі, кананічнымі прыкметамі ў галіне сродкаў вербальнай і музычнай моў.

ЛІТАРАТУРА

1. Байбурын, А. К. Причитания: текст и контекст / А. К. Байбурын // *Artes populares*. – Budapest, 1985. – № 14. – P. 59 – 77.
2. Валодзіна, Т. В. Талака ў сістэме духоўнай культуры беларусаў / Т. В. Валодзіна. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 135 с.
3. Виноградова, Л. Н. Зимняя календарная поэзія заходніх і ўсходніх славян. Генезис и типология колядования / Л. Н. Виноградова. – М. : Наука, 1982. – 256 с.
4. Зімовыя песні / склад. А. І. Гурскі ; склад. муз. часткі З. Я. Мажэйка ; рэд. тома М. Я. Грынблат. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
5. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
6. Левинтон, Г. А. «Интертекст» в фольклоре / Г. А. Левинтон // *Folklore in 2000. Voces amicorum Guilhelmo Voigt sexagenario*. – Budapest, 2000. – P. 21 – 28.
7. Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1986. – 303 с.
8. Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – М. : ОГИ, 2005. – 272 с.
9. Швед, І. А. Гісторыя еўрапейска-амерыканскай фалькларыстыкі XIX – пачатку XXI стагоддзя : вучэбна-метадычны дапаможнік / І. А. Швед, І. В. Поўх. – Брэст : БрДУ, 2021. – 280 с.
10. Lüthi, M. Urform and Zielform in Sage und Märchen / M. Lüthi // *Fabula*. – 1967. – Bd. 9, Hf. 1-3. – S. 41 – 54.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу антитезы предсказуемости/ непредсказуемости развития словесно-музыкального текста на примере рассмотрения вариантности в народных календарно-обрядовых песнях. Работа ведётся в русле разработки концепции вариантности песенного фольклора с учётом многокомпонентной системы факторов вариантности, а также необходимостью изучения народнопесенной традиции на обрядовом, вербальном и музыкальном уровнях.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the antithesis of predictability/unpredictability of the development of a verbal-musical text on the example of considering variance in folk calendar-ritual songs. The work is carried out in line with the development of the concept of variability of song folklore, taking into account the multicomponent system of variance factors, as well as the need to study the folk song tradition at the ritual, verbal and musical levels.

Махоўская І. С.

ЭКАНАМІЧНЫЯ ПАВОДЗІНЫ ЯК ФАКТАР САЦЫЯЛЬНАГА ЎЗАЕМАДЗЕЯННЯ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ГРАМАДСТВЕ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2023)

Асаблівасці эканамічных сістэм традыцыйных грамадстваў і іх узаемасувязі з сацыяльнымі адносінамі пачалі выклікаць сталую цікавасць з боку даследчыкаў фактычна з часоў інстытуцыяналізацыі сацыяльных навук – з 2-й паловы XIX ст. Гэтая праблематыка прыцягвала ўвагу як этнолагаў, так і сацыёлагаў і эканамістаў. Калі эканамічная тэорыя ў рамках маржыналізму абгрунтоўвала ідэю

ўніверсальнасці эканамічных паводзінаў чалавека, заснаваных на пастулатах імкнення да выгады, прыбытку і эфектыўнасці, то антрапалагічныя даследаванні змаглі паказаць адноснасць гэтых мэт і значнае ўздзеянне сацыяльнага фактару на эканамічную сферу.

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць праблему суадносін эканамічнага і сацыяльнага фактараў у традыцыйных культурах, што распрацоўвалася ў межах такога междысцыплінарнага напрамку, як эканамічная антрапалогія.

Галоўным у эканамічнай антрапалогіі, якая сфарміравалася як асобны напрамак у 20-х гадах XX ст., з’яўляецца тэзіс аб якасным адрозненні эканамічнага жыцця ў архаічных грамадствах у параўнанні з сучаснымі. Аднаму з заснавальнікаў эканамічнай антрапалогіі – Браніславу Маліноўскаму – належыць адкрыццё такога тыпу сацыяльна-эканамічных адносін, як «прэстыжная эканоміка». У сваіх працах ён паказаў, што ў традыцыйных культурах працэсы вытворчасці і спажывання немагчыма адасобіць ад адносін сваяцтва, уяўленняў аб прэстыжы і месца ў сацыяльнай іерархіі, агульных паняццяў аб светабудове. Пры гэтым усе гэтыя элементы ў значнай ступені рытуалізаваныя.

Асобныя элементы прэстыжнай эканомікі, такія як абмен дарамі або іх рытуальная раздача падчас свят, рытуальны кругавы абмен, вывучаліся і раней. Але даследчыкі разглядалі іх як з’явы выключна абрадавыя, рытуальныя і не ўпісвалі ў кола эканамічных адносін, што не давала поўнага разумення гэтых феноменаў. Зыходным пунктам і класікай даследаванняў сувязі эканамічных паводзін і канструявання сацыяльных адносін сталі працы Браніслава Маліноўскага, Марселя Моса, Маршала Салінза і Карла Паланьі. Б. Маліноўскі ў кнізе «Аргонавты западной часті Тихого океана» апісаў рытуальны кругавы

абмен «кула», які служыў цэнтрам сацыяльнага, палітычнага і эканамічнага жыцця жыхароў Трабрыянскіх выспаў [1]. М. Мос у даследаванні «Очерк о даре» паказаў універсальнае значэнне абмену дарамі ў архаічных грамадствах і зрабіў важныя тэарэтычныя высновы, актуальныя і для сучасных грамадстваў [2]. Адзін з уплывовых даследчыкаў асаблівасцяў эканамічнай сістэмы рознага тыпу супольнасцяў – М. Салінз. У працы «Экономика каменного века» ён вылучыў розныя тыпы рэцыпрокнасці ў сацыяльнай культуры і асаблівасці іх узаемадзеяння [4]. Вялікі ўплыў на развіццё эканамічнай антрапалогіі зрабіла кніга гісторыка эканомікі К. Паланьі «Великая трансформация» [3]. Сярод яго важных высноў – вылучэнне трох прынцапаў эканамічнай інтэграцыі соцыумаў: рэцыпрокнасць, рэдыстрыбуцыя і рынак.

Эсэ М. Моса «Очерк о даре» стала праграмным даследаваннем эканамічнай антрапалогіі, а тэрмін «рэцыпрокнасць» трывала ўвайшоў у слоўнік даследаванняў эканамічных і сацыяльных сістэм традыцыйных культур. У антрапалогіі гэты тэрмін выкарыстоўваецца ў значэнні «абмен» у самым шырокім сэнсе. Свае разважанні адносна ўключанасці эканамічных складнікаў у сацыяльную культуру М. Мос абгрунтаваў на падставе аналізу двух абрадаў: абмену кула, апісанага Б. Маліноўскім, і потлача, які вывучаўся Ф. Боасам у індзейцаў Паўночна-Заходняга ўзбярэжжа Паўночнай Амерыкі. У сваім даследаванні М. Мос вылучыў тры тыпы грамадства: у першым абмен дарамі з'яўляецца ўніверсальным сродкам сацыяльнай інтэграцыі; у другім некаторыя першапачатковыя функцыі дару пераймаюць на сябе такія сацыяльныя інстытуты, як дзяржава і гандаль; а ў трэцім, да якога М. Мос адносіў сучасныя грамадствы, пераважае рыначная эканоміка, абмен дарамі займае маргінальнае становішча [2, с. 192].

Пазней М. Салінз вылучыў тры віды рэцыпрокнасці: збалансаваная, генералізаваная і негатыўная. Пад збалансаванай рэцыпрокнасцю маецца на ўвазе абмен у правілах рыначнага гандлю па прынцыпе «ты – мне, я – табе». У выпадку генералізаванай рэцыпрокнасці механізм коштаўтварэння адсутнічае, як адсутнічае і відавочнае патрабаванне вяртання атрыманых дароў, але кожны ўдзельнік інтуітыўна ведае правілы, «прыстойную» форму і тэрмін вяртання атрыманага. Генералізаваная рэцыпрокнасць асабліва характэрна для грамадстваў, дзе высокае сацыяльнае становішча не вызначаецца сацыяльнай прыналежнасцю, а забяспечваецца асабістай дзейнасцю індывіда і яго паспяховасцю. Негатыўная рэцыпрокнасць – гэта форма эканамічных паводзін, якія выходзяць за рамкі сумленнасці, напрыклад, крадзеж, махлярства і г. д. У традыцыйных грамадствах генералізаваная рэцыпрокнасць характэрная для кола сваякоў, збалансаваная – для больш шырокага кола «сваіх», напрыклад, сярод суседзяў або ў межах вёскі, негатыўная рэцыпрокнасць можа выяўляцца ў стасунках з чужынцамі [4, с.177 – 180].

Пад абменам дарамі, ці рэцыпрокнасцю, звычайна разумеюць абмен не толькі матэрыяльнымі прадметамі, але і нематэрыяльным, напрыклад, паслугамі, дапамогай, падтрымкай і г. д. Марсэль Мос піша: «Тое, чым яны [розныя плямёны] абменьваюцца, складаецца зусім не толькі з багаццяў, рухомай і нерухомай маёмасці, рэчаў, карысных у эканамічных адносінах. Гэта перш за ўсё знакі ўвагі, балі, абрады, ваенныя паслугі, жанчыны, дзеці, танцы, святы, кірмашы, на якіх рынак складае толькі адзін з элементаў, а цыркуляцыя багаццяў – толькі адно з адносін значна больш шырокай і больш пастаяннай дамовы» [2, с. 141].

М. Мос паказаў, што дар характарызуецца трыма прыкметамі: абавязак даваць, абавязак прымаць і абавязак вяртаць. Абмен дарамі

носіць, на першы погляд, добраахвотны характар, але на практыцы аказваецца, што гэта не так. Кула, потлач, як і іншыя абменныя сістэмы, ажыццяўляюцца пераважна ў добраахвотнай форме, хаця па сутнасці яны строга абавязковыя, ухіленні ад іх азначалі б адмову ад саюза і аб'яднання. Абавязак даваць складае сутнасць потлача: такім чынам правадыр дэманструе, што духі спрыяюць яму, а багацце «валодае ім, а ён валодае багаццем». Даказаць наяўнасць багацця ён можа, толькі марнуючы ці раздорваючы яго [2, с. 141]. У супольнасцях, якія практыкуюць потлач, у любы момант па-за рамкамі паўсядзённасці запрашаюць гасцей, каб падзяліцца з імі вынікам удалага палявання або раздаць падарункі, якія ўяўляюцца атрыманымі ад багоў і татэмаў [2, с. 205]. Як сцвярджае Б. Маліноўскі, у гэтым наўрад ці можна бачыць нейкі першабытны камунізм і ідылію ўсеагульнай любові. Размова тут хутчэй ідзе аб статуснай канкурэнцыі, дзе павышэнне ўласнага статусу залежыць ад ступені шчодрасці і гатоўнасці адмовіцца ад маёмасці. Імператывам у дараабмене выступае шчодрасць: той, хто дае самы шчодры дар, атрымлівае самы высокі статус [8, с. 115].

Архаічныя грамадствы, эканамічнае і сацыяльнае жыццё якіх заснавана на дараабмене, характарызуюцца гнуткай, рухомай сацыяльнай іерархіяй. Абмен дарамі звязвае людзей прыкладна аднаго рангу, і шчодрасць выступае як спосаб дасягнення больш высокага сацыяльнага статусу, што немагчыма ў грамадствах, дзе іерархічная структура трывала ўстаноўлена [5, с. 18]. Потлач, размеркаванне даброт – акт прызнання высокага эканамічнага, юрыдычнага, рэлігійнага і іншага статусу таго, хто раздае свае багацці.

Абавязак атрымліваць дар носіць не менш прымусовы характар, адмаўленне прыняць дар азначала б разрыў адносін. Але ў той жа час чалавек прымае на сябе абавязак аддарыцца ў сваю чаргу. Няўнай, але

важнай часткай дарэння з'яўляецца ўзаемнасць, няма бясплатнага падарунку без чакання зваротнага дару. У традыцыйных грамадствах большасць дарослых членаў супольнасці аб'яднана сувязямі, якія вызначаюцца падзякай за атрыманыя падарункі ці аказаныя паслугі. Як і іншыя элементы архаічных культур, гэтыя нормы нідзе спецыяльна не зафіксаваны, што не адмяняе абавязковасці іх выканання. Існуюць тэрміны, у якія трэба адказаць тым жа: запрашэннем на святы, аказанем дапамогі і паднесенымі падарункамі. Дар не вяртаецца неадкладна, гэта служыла б прыкметай непавагі і нежадання знаходзіцца ў адносінах падзякі за дар, але і зацягванне тэрмінаў вяртання ўспрымаецца як парушэнне правілаў дэманстрацыі ўзаемнай повагі.

М. Салінз піша, што рэцыпрокнасць з'яўляецца пусковым механізмам адносін. Нявернуты дар стварае «эканамічную нераўнавагу» і служыць ключом да «разгортвання шчодрасці», паколькі грамадства імкнецца вярнуцца да раўнаважнага стану за кошт кампенсацыі дару і таксама стварае сітуацыю, дзе за кошт праяўлення шчодрасці магчыма змяненне сацыяльнай іерархіі [4, с. 190].

Дараабмен у архаічных грамадствах носіць рытуалізаваны характар. Абавязкі дарыць, прымаць і вяртаць звязаны з паняццем прэстыжу, статусу і гонару [6, с. 108]. У індзейцаў Паўночнага Захаду ў адносінах да тых, хто парушыў правілы дараабмену, існуе выраз «страціць твар»: той, хто не аддорвае эквівалентныя каштоўнасці, назаўжды губляе повагу і рэпутацыю. І, наадварот, прытрымліванне правілаў дараабмену з'яўляецца залогам падтрымання статусу. У рамках рытуальнага абмену, у тым ліку ў выпадку кулы або потлача, не могуць існаваць тыя ж правілы, якія ўжываюцца пры звычайным абмене або рыначным гандлі, напрыклад, нельга гандлявацца аб кошце, выказваць паспешлівасць ці нецярпенне, незадаволенасць паднесеным дарам. Для

трабрыянцаў было б вышэйшай абразай, калі б хто-небудзь сказаў, што яны ў кула паводзяць сябе як пры рыначным абмене.

Важнай рысай дараабмену з'яўляецца тое, што ён далёка не заўсёды звязаны з эканамічнай выгадай. Якраз у гэтым пункце эканамічная тэорыя без сацыяльнага і культурнага кантэксту аказалася не ў стане растлумачыць логіку паводзін агентаў дараабмену. Пры звычайных формах эканамічных паводзін, характэрных для рыначнай эканомікі, дзейнасць чалавека скіравана на задавальненне патрэбнасцяў, што дасягаецца непасрэдна ў момант спажывання аб'екта. А ў выпадку дараабмену задавальненне патрэбнасцяў можа быць наогул не звязана са спажываннем атрыманай рэчы. Асноўныя абменныя тавары ў кула – каралі і бранзалеты – наогул непрыдатныя для нашэння або, як мінімум, нязручныя. У выпадку потлача, калі знішчалася маёмасць, задавальненне патрэбнасцяў таксама не звязана са спажываннем, бо праз спальванне кітовага тлушчу, выкідванне рыбы і разбурэнне хат і лодак наўрад ці можна задаволіць патрэбу ў ежы ці цяпле. З пункту гледжання эканамічнай тэорыі такія паводзіны відавочна нерацыянальныя. Адпаведна, сэнс гэтых дзеянняў – у іншым, што не адмяняе эканамічны складнік абмену дарамі. М. Мос падкрэсліваў менавіта сацыяльны аспект сістэм дараабмену, якія на першы погляд могуць быць інтэрпрэтаваны як выключна эканамічная практыка.

Культура ўплывае на эканамічныя паводзіны чалавека, вызначаючы, якія прадметы карыстаюцца попытам, якія з іх больш каштоўныя, а якія менш. У розных культурах існуе рознае ўяўленне аб тым, што можа свабодна купляцца і прадавацца, а што не можа быць прадметам гандлю наогул. У сістэме потлача таксама існавалі такія тавары. М. Мос пісаў пра адмысловыя медныя талеркі, якія дэманстравалі падчас абмену, але ніколі не аддаюць. Там, дзе ёсць

дараабмен і гандаль, таксама існуе нешта, што нельга перадаць, абмяняць, прадаць ці іншым спосабам падзяліць з іншымі, гэта могуць быць як рэчы, так і веды ці дзеянні [7, с. 62].

У дэманстратыўным спажыванні ключавую ролю адыгрывае прысутнасць сведак, задавальненне патрэбнасці магчыма толькі пры наяўнасці аўдыторыі, здольнай ацаніць маштаб дароў ці знішчанай маёмасці, адпаведна, маштаб багацця і сацыяльны статус героя абраду. Гэты момант таксама характэрны для сучасных форм дэманстратыўнага спажывання.

Адна з асноўных функцый рэцыпрокнасці – сацыяльная інтэграцыя, якая ўзнікае ў выніку дзеяння гарызантальнай сістэмы абмену, дзе на ўдзельнікаў накладваюцца ўзаемныя абавязацельствы. Сутнасць абмену дарамі не ў эканамічнай каштоўнасці падарункаў, не ў іх змесце, а ў сацыяльных сувязях, якія яны наладжваюць і ўмацоўваюць. За кошт бесперапыннага ўзнаўлення адбываецца салідарызацыя грамадства. Таму немагчыма падыходзіць да аналізу эканамічных паводзін у архаічным грамадстве толькі з пазіцыі маржыналізму. Паводле слоў М. Салінза, «пры рэцыпрокнасці эканоміка становіцца катэгорыяй хутчэй культуры, чым паводзін, разглядаецца хутчэй у адным ключы з палітыкай або рэлігіяй, чым у інтэлектуальным рэчышчы рацыяналізму або разліку» [4, с. 14]. Вылучэнне эканомікі ў асобную сферу магчыма ў сучасных грамадствах. У архаічных ж эканоміка пагружана ў татальнае сацыяльнае поле, з'яўляючыся прадуктам роднасных, палітычных і рэлігійных абставін [3, с. 178].

К. Паланьі ў працы «Великая трансформация» робіць выснову, што максімізацыя прыбытку, выгада зусім не з'яўляюцца натуральнымі для чалавека. Эканамічная дзейнасць настолькі ж спосаб выжывання, наколькі спосаб усталяваць кантакты з іншымі людзьмі праз дараабмен.

Парушаючы правілы, чалавек выключаецца з важных сацыяльных сувязяў, а кошт гэтага вельмі высокі. Такім чынам, эканамічныя сістэмы выступаюць толькі часткай цэлага і падпарадкоўваюцца тым жа звычайным нормам, якія дзейнічаюць у іншых кантэкстах [7, с. 60].

Такім чынам, сістэма дараабмену ў архаічных грамадствах з'яўляецца адным з татальных сацыяльных феноменаў. Яна закранае літаральна ўсе сферы жыцця: эканамічную, палітычную, сацыяльную і культурную, юрыдычную і рэлігійную. Абмен дарамі звязвае людзей прыкладна аднаго рангу, а шчодрасць лічыцца спосабам дасягнення больш высокага сацыяльнага статусу. Эканамічныя паводзіны ў традыцыйных культурах у значнай ступені рытуалізаваныя, і ў дэманстратыўным спажыванні ключавую ролю адыгрывае аўдыторыя гледачоў. Дараабмен далёка не заўсёды злучаны з эканамічнай выгадай ці са спажываннем атрыманай рэчы. Галоўныя функцыі дараабмену ў традыцыйных грамадствах – выбудоўванне сацыяльнай іерархіі і ўмацаванне гарызантальных сацыяльных сувязяў.

ЛІТАРАТУРА

1. Малиновский, Б. Аргонавты западной части Тихого океана / Б. Малиновский. – М. : РОССПЭН, 2004. – 551 с.
2. Мосс, М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах / М. Мосс // Общества. Обмен. Личность. / М. Мосс. – М., 1996. – С. 82 – 222.
3. Поланьи, К. Великая трансформация / К. Поланьи. – М. : ГУ ВШЭ, 2006. – 406 с.
4. Салинз, М. Экономика каменного века / М.Салинз. – М. : ОГИ, 1999. – 294 с.
5. Шишкина, Т. Институт дарообмена и демонстративное потребление как экономические категории и практики : дис. ... канд. эконом. наук : 08.00.01 / Т. Шишкина ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб., 2019. – 150 с.

6. Шишкина, Т. Дар и полезность: экономическая антропология реципрокного обмена [Электронный ресурс] / Т.Шишкина // Проблемы современной экономики. – 2015. – № 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dar-i-poleznost-ekonomicheskaya-antropologiya-retsiproknogo-obmena>. – Дата доступа: 20.11.2022.

7. Эриксен, Т. Что такое антропология? / Т. Эриксен. – М. : Изд.дом Высшей школы экономики, 2014. – 238 с.

8. Юдин, Г. Дарообмен и регуляция потребительского кредитования в сообществах: случай православных приходских общин / Г. Юдин, Д. Орешина // Социологический журнал. – 2016. – Т. 22, № 2. – С. 110 – 134.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению связи экономического поведения и конструирования социальных отношений в традиционном обществе. Анализируется феномен дарообмена, его функции, роль в социальных отношениях, изучающихся в рамках такого междисциплинарного направления, как экономическая антропология.

SUMMARY

The article is devoted to the study of the connection between economic behavior and the construction of social relations in a traditional society. The phenomenon of gift exchange, its functions, role in social relations, which are studied within the framework of the interdisciplinary direction of economic anthropology, is analyzed.

ТИПЫ БАНЬ В СЕЛЬСКИХ ПОСЕЛЕНИЯХ БЕЛАРУСИ XVI – НАЧАЛА XX В.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 15.03.2023)*

Постройки со специальным помещением, где парились и мылись, называются в письменных источниках XVI – XVIII вв. словом «лазня» («łaznia»), и им же их название выражается в белорусском языке. Оно происходит от глагола «лазить» («łaziti», «łaziti») и известно в таком же значении в русских диалектах, украинском, польском, чешском, верхне- и нижнелужицком языках [1, с. 67 – 68; 2, с. 450].

Бани размещались около источника воды, обыкновенно на берегу пруда, вблизи реки, озера или колодца. В имениях они были представлены срубными строениями с печами без дымохода двух видов – для очищения кожи от грязи влажным паром и парения тела в сочетании с мытьём его тёплой водой в ванне.

Бани первого вида, отапливавшиеся «по-чёрному» печью-каменкой, преобладали. Они имели однокамерную и двухкамерную структуру с предбанником, называвшимся «прилазником», «сенями» и «применом» [3, с. 282; 4, с. 575, 589; 5, с. 157, 160; 6, с. 340]. После нагрева помещения и проветривания его через открытый дверной проём от продуктов горения печные камни поливались водой, которая превращалась в горячий влажный пар. Поскольку банную процедуру было принято принимать в лежачем положении, то вдали от входа устанавливались ступенчатый пол, полати или лавы при стене.

Бани второго вида, известные по описаниям 2-й половины XVI – XVII в. богатых дворов в имениях Русотах (1556), Росси (1571),

Смолянах (1593), Сморгони (1621), Смолевичах (1621), Рудице (1621), предназначались для землевладельцев и членов их семьи [4, с. 21; 7, с. 145; 8, с. 292; 9, с. 26; 10, с. 297, 316].

Типичная баня, в которой тело очищалось не только влажным паром, но и мылось в тёплой воде, имела трёхкамерную структуру с проходными сенями в центре и усложнённую планировку. С одной их стороны находилась обогревавшаяся изразцовой печью светлица (изба) с дверями и застеклёнными окнами, служившая раздевалкой и местом отдыха. При стенах размещались лавы и стоял стол. В боковой части была отгорожена камора с «коморкой потребной». В сенях имелась вторая уборная.

С другой стороны располагалась «лазня». В ней ближе ко входу находилась кирпичная или кафельная печь без дымохода, в которую был вмурован котёл. Банный пар получали кипячением в нём воды. Дым и угарный газ удалялись во время нагрева помещения сквозь дверной проём в сени потоком свежего воздуха, поступавшего через окна с неостеклёнными рамами, которые закрывались ставнями после того, как завершалась топка. По окончании банных процедур оно проветривалось через них от сырости. При стенах в дальнем углу размещался ступенчатый полук, на который парящийся мог лечь выше или ниже. Для мытья тела тёплой водой устанавливались одна-три ванны. В описании Роского двора такая баня называется «лазней бѣлой».

Выразительный по своему внешнему облику новый многокамерный «dom łaziebny» ('дом банный') стоял в 1652 г. в Долятичской резиденции князя Богуслава Радзивилла [11, с. 336 – 337]. Это было прямоугольное в основании срубное строение с дверным проёмом в центре, покрытое гонтом. Крыша завершалась двумя обитыми белым железом шарообразными «галками», украшенными

флюгерами. Дом имел сложную планировку. Он состоял из двух срубов, разделявшихся по продольной оси глухими стенами на отдельные помещения. Между срубами располагались сени, которые также делились надвое перегородкой с дверями. Входы в них были прорублены с передней и тыльной стороны.

Со стороны переднего фасада по бокам главных сеней располагались освещавшиеся стеклянными окнами избы с боковыми каморами. Их стены и двери были покрыты разноцветными красками. Избы обогревались печами из зелёного кафеля. Они предназначались для хранения одежды во время банных процедур и отдыха после их окончания. В этих помещениях стояли столы и, кроме того, в одном были установлены три лавы при стене.

В тыльной части дома справа от задних сеней размещалась истобка со стеклянным окном. Слева находилась лазня с двумя неостеклёнными оконными рамами, закрывавшимися одной ставней. В ней была отгорожена боковая камора с дверями и одним окном без стекла со ставней на завесах. В основном помещении имелись три полка для парения и стояла медная ванна. Вода кипятилась во вмурованном в печь округлом сосуде с латунной трубой для выхода пара.

Во время топки лазня проветривалась потоком свежего воздуха. Он поступал через отверстия окон и вытеснял дым сквозь дверной проём в сени, в которых находились два выведенных над крышей кирпичных дымохода. Благодаря естественной тяге продукты горения выходили по трубам наружу.

В сельскохозяйственных поселениях северной и восточной части Беларуси в конце XIX – начале XX в. были распространены паровые бани, отапливавшиеся «по-чёрному» печью-каменкой. По местоположению их помещения относительно уровня поверхности

земли они подразделяются на земляночные (подземные) и срубные наземные сооружения.

Земляночные бани являются архаичным типом. О существовании их в середине XIX в. в Витебской губернии писал Н. Анимеле. Он отмечал, что некоторые крестьяне «...по недостатку леса, устраивают бани из каких-нибудь деревянных обрубков в земле; но говорят, что зимою в них угарно» [12, с. 125]. По сведениям К. Мошиньского, в начале XX в. в селе Берштах Гродненского уезда некоторые жители имели бани, полностью выкопанные в земле [13, с. 533]. В 1954 г. баня-землянка конца XIX – начала XX в. была зафиксирована этнографом М. Я. Гринблатом в находящейся на расстоянии около 30 км от Бершт деревне Салатье Гродненского района (рисунок 1). Сооружения этого типа также были распространены в соседней Литве (рисунок 2) [14, р. 92 – 93]. Во время этнографической экспедиции 1979 г. в деревне Лазуки Чашникского района Витебской области старожилы рассказывали автору статьи, что наземные бани в их селении стали строиться после войны. До этого люди здесь парились в сушилках для снопов («ёўнях») и накрывавшихся брёвнами землянках глубиной примерно 2 м и размером сторон 2,5×3 м с каменной печкой в углу.



Рисунок 1. Подземная баня. Салатье, Гродненский р-н, конец XIX – начало XX в. Фото М. Я. Гринблата, 1954 г.



Рисунок 2. Подземная баня. Литва, конец XIX – начало XX в. По П. Бугайлишкису

Это были углублённые в грунт прямоугольные сооружения без крыши со слоем земли на перекрытии. На исследуемой территории существовали два их вида. Бани первого вида строились так же, как и погреб, в котловане. В зависимости от уровня залегания грунтовых вод они полностью или более чем наполовину размещались в яме. В последнем случае деревянные стены частично выводились наружу. Сверху настилался потолок из брёвен или горбылей. На него, а также вокруг выступавших наружу стен укладывались грунт и дёрн. На поверхности земли перед банным помещением устраивалась надстройка со ступенчатым проходом в него, накрывавшаяся односкатной или двускатной крышей. Отличить её по внешнему виду от помещения при погребе было практически невозможно.

Своеобразный подземный комплекс, состоявший из бани и погреба, которые разделялись коридором, существовал в деревне Плёссы Бобруйского района (рисунок 3, 4). На поверхности земли находился крытый вход с односкатной наклонной крышей и лестницей для спуска вниз. Стены бани и погреба укреплялись поставленными на торец половинниками. Выступавшие наружу их части вместе с потолком были покрыты землёй и задернованы. Баня отапливалась печью-каменкой, размещавшейся с правой стороны от входа. Рядом стояла бочка, в которой нагревали холодную воду, опуская в неё небольшие горячие булыжники. Напротив дверного проёма при боковой стене размещался полоч. В процессе топки и некоторое время после её окончания помещение проветривалось от продуктов горения через входной проём.

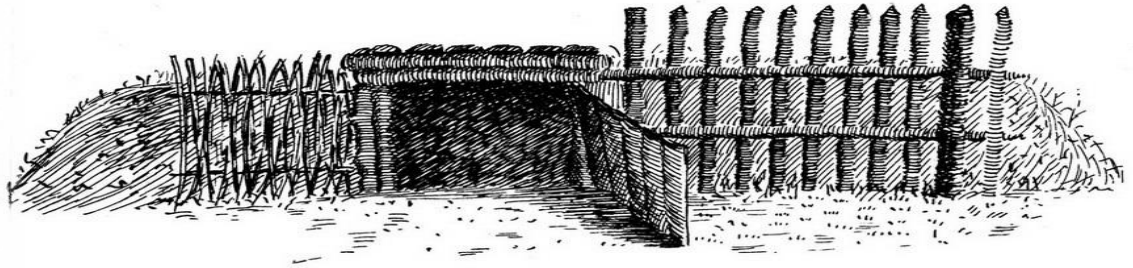


Рисунок 3. Подземный комплекс (баня + погреб), начало XX в. Плёссы, Бобруйский р-н. Эскиз М. Н. Федосеева, 1949 г.

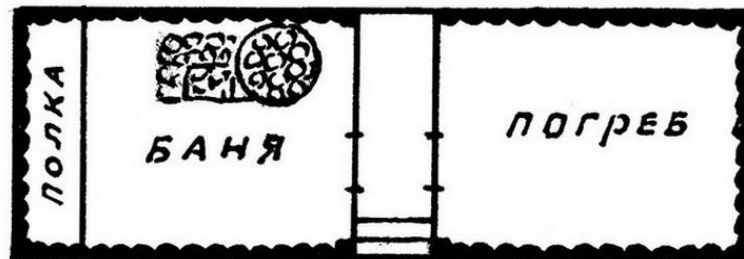


Рисунок 4. План подземного комплекса, начало XX в. Плёссы, Бобруйский р-н. Чертёж М. Н. Федосеева, 1949 г.

Земляночные бани второго вида устраивались в крутых склонах пригорков и частично углублялись в землю. Они существовали в Витебской губернии и известны по описанию Н. Я. Никифоровского [15, с. LXII, прим. 601]. Снаружи склона находилась только лицевая стена бани с дверью. Внутри помещение огораживалось вертикально поставленными круглыми брёвнами или половинниками. Потолок делался из горбылей, которыми удерживался от осыпания грунт. В раскопах крутых берегов рек и склонов пригорков бани нередко строились в Литве и на Псковщине [14, р. 92 – 93; 16, с. 344].

По мнению Л. Нидерле, «не исключено, что паровые бани в землянках, где вода выливалась на очаг, издавна являлись собственным изобретением славян» [17, с. 196]. Исходя из местоположения их древнего типа, становится понятной связь славянского названия бани «лазня» со словом «лазить». Этим глаголом выражалось действие людей

при спуске в подземное помещение с каменной печью, в которое они лазили через проход с поверхности земли и очищали там тело от грязи влажным паром. Словом «лазня» также стали называться появившиеся позднее наземные бани.

Срубные наземные бани преобладали на исследуемой территории. Это были однокамерные и двухкамерные постройки, аналогичные по своему внутреннему устройству описываемым в инвентарях имений. Их владельцами являлись преимущественно зажиточные крестьяне, которые предоставляли возможность пользоваться ими бедным односельчанам за определённое вознаграждение. Бани также рубились вскладчину несколькими домохозяевами, которые пользовались ими по очереди.

В архитектурном ландшафте сёл и деревень они занимали обособленное положение, связанное, прежде всего, с пожарной безопасностью и удобством размещения по отношению к источнику воды (рисунок 5). Согласно сведениям Н. Анимеле, в Витебской губернии в середине XIX в. баня обыкновенно не имела крыши и представляла собой сруб не более двух сажень в длину и ширину с низкой дверью и потолком [12, с. 125]. В конце XIX в. она здесь также не всегда накрывалась крышей [15, с. 288]. Вместо неё на потолочную насыпь укладывался дерн. Н. Я. Никифоровский писал: «На такихъ безкровельныхъ баняхъ не трудно встрѣтить зачинающійся лѣсъ – аршиной и болѣе высоты березки, рябины, яблони, а также малинникъ, или иной кустарникъ» [15, с. LXII, прим. 600].

Типичная баня рубилась из тонких брёвен, имела мшоновые стены, утеплённый кострой и землёй потолок, низкий с высоким порогом дверной проём (рисунок 5). Она накрывались соломенной или деревянной, как правило, двускатной крышей. В конце XIX – начале XX

в. строились бани разной величины. Длина продольных стен не превышала 2 сажени (4,3 м), ширина – 2 сажени 2 аршина (3,5 м). Их высота от земли до верхнего венца была незначительно больше 1 сажени (2,13 м). В благоустроенной бане под одной крышей с ней находился предбанник («прылазнік», «прымыльнік»), который служил раздевалкой. Благодаря его наличию тёплое помещение со стороны входа защищалось от ветра, а зимой, кроме того, от снега.



Рисунок 5. Курные бани. Ельня, Краснопольский р-н. Фото С. А. Милюченкова, 1977 г.

Печь, топившаяся «по-чёрному», складывалась насухо по возможности из крупных полукруглых камней, которые поливались в раскалённом состоянии холодной водой. От резкого перепада температуры они трескались, и через год-два печь перекладывали. Поэтому около бани обыкновенно хранились запасные камни. Баня отапливалась при открытой двери. До той поры, пока не прогорят последние дрова, помещение проветривалось от дыма через её проём и прорубленную в двух смежных брёвнах четырехугольную продушину («боковку») величиной не более 25×30 см, которая обыкновенно располагалась в продольной стене напротив печи. После окончания топки дверь закрывалась, и отверстие продушины затыкалось пучком соломы. Чтобы в помещении дольше сохранялось тепло, на его потолок

клали слой мха и насыпали землю. Для оттока влаги пол настился со щелями. В постройке бедняков он был земляным.

Внешне и по внутреннему устройству белорусские наземные крытые паровые бани были похожи на русские и литовские [16, с. 340; 15, р. 94 – 98]. Только у белорусов, проживавших вблизи границы Могилёвской губернии, на территориях современной Смоленщины и Брянщины, они отличались по своему архитектурному облику (рисунок 6). Здесь были распространены однокамерные строения с четырёхскатной крышей. Их сруб оформлялся галереей на столбах под свесом кровли.



Рисунок 6. Бани белорусов. Смоленская губ., конец XIX – начало XX в.

По Е. Э. Бломквист.

В 1-й половине XX в. развитие традиционной деревенской бани было связано в основном с распространением способа получения влажного пара от кипятившейся в чугунном котле воды, который вмазывался или вставлялся в печь. Кроме того, вместо примитивной каменки часто стала использоваться печь с дымоходом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Этимологический словарь славянских языков. – М.: Наука, 1987. – Вып. 14. – 269 с.

2. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4. / М. Фасмер. – 2-е изд. стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 2. Е – Муж. – 672 с.
3. Археографический сборник документов относящихся к истории северозападной Руси (АСД). – Вильно : Печатня Губернского правления, 1867. – Т. III. – 364 с.
4. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1887. – Т. XIV. Инвентари имений XVI в. – 702 с.
5. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов (АВК). – Вильно : Русский почин, 1910. – Т. XXXV. Инвентари староств, имений, фольварков и деревень за вторую половину XVIII века. – 624 с.
6. АВК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1914. – Т. XXXVIII. Инвентари староств, имений, фольварков и деревень XVIII в. – 504 с.
7. АСД. – Вильно : Печатня губернского правления, 1867. – Т. I. – 409 с.
8. АСД. – Вильно : Печатня А. Сыркина, 1867. – Т. IV. – 364 с.
9. Инвентари магнатских владений Белоруссии XVII – XVIII вв. Владение Сморгонь. – Минск : Наука и техника, 1977. – 256 с.
10. Якимович, Ю. А. Зодчество Белоруссии XVI – середины XVII в. : справочное пособие / Ю. А. Якимович. – Минск : Наука и техника, 1991. – 368 с.
11. АВК. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1898. – Т. XXV. Инвентари и разграничительные акты. – 614 с.
12. Быт белорусских крестьян // Этнографический сборник. – СПб., 1854. – Вып. II. – С. 111 – 268.
13. Moszyński, K. Kultura ludowa Słowian / K. Moszyński. – Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 1929. – Cz. I. Kultura materialna. – 710 s.
14. Bugailiškis, P. Senovės pirtis / P. Bugailiškis // Gimtasai kraštas. – 1934. – № 2. – P. 92 – 98.
15. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытъя в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип. 1895. – III, 552, CLIV с.
16. Бломквист, Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) / Е. Э. Бромквист // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956. – С. 3 – 458.

17. Нидерле, Л. Славянские древности славян / Л. Нидерле. – М. : Алетея, 2000. – 592 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются типы бань XVI – начала XX в., которые были распространены в имениях и крестьянских поселениях Беларуси. Они подразделяются на подземные и наземные сооружения, предназначавшиеся для мытья тела влажным паром и тёплой водой. Автором описывается конструкция бань, характеризуются внутреннее устройство, способы отопления и получения пара. Отмечается сходство с русскими и литовскими банями.

SUMMARY

The article discusses the types of baths of the XVI – early XX centuries, which were common in the estates and peasant settlements of Belarus. They are subdivided into underground and ground structures, intended for washing the body with wet steam and warm water. The author describes the design of baths, characterizes the internal structure, methods of heating and steam production. There is a similarity with Russian and Lithuanian baths.

Морозова Т. А.

БЕЛОРУССКОЕ ФОЛЬКЛОРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ЖАНРОВО- ВИДОВОЙ СОСТАВ, ОСОБЕННОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Проблема, связанная с возможностью существования и развития фольклорного творчества, его трансформацией в условиях современного информационного общества, относится к методологическим, основным,

фундаментальным. На это обратил внимание директор Государственного республиканского центра русского фольклора А. С. Каргин в статье «Фольклор в современном культурном пространстве» ещё в 2010 г. [3, с. 18]. Такая постановка вопроса определялась как особенностями бытования фольклорного творчества в XXI в., так и социокультурными обстоятельствами. Первая вызвана радикальными изменениями технической, социальной, бытовой и культурной реальности, в которой оказался фольклор, что привело к его коренным изменениям. Среди социокультурных факторов, вызывающих резкое изменение условий бытования фольклора, по-прежнему доминируют глобализация и сопутствующие ей явления, в том числе индустрия туризма с национально-этническим оттенком, связанная с коммерческим распространением образцов псевдонародного творчества.

По мнению А. В. Морозова, в условиях глобализации существование и развитие современного народного творчества опосредуется сущностными характеристиками этносоциального развития белорусского народа. Среди них, с одной стороны, универсализация ценностей, с другой – «урбанизация, информатизация и межкультурное взаимодействие вместе с самоидентификацией и возрождением традиций в рамках национального государства» [5, с. 307].

Информационное общество – одна из теоретических моделей (авторы – Ю. Хаяси, М. Бангеман, У. Мартин, Д. Белл и др.), используемых для описания качественно нового этапа общественного развития, в который развитые страны вступили с началом компьютеризации. Несомненно, особое влияние на создание и функционирование фольклорных произведений оказывает процесс информатизации. Прослеживается ярко выраженная тенденция

виртуализации современных форм народного творчества в условиях информатизации: традиционное общение лицом к лицу заменяется общением в виртуальном пространстве. Как показал анализ архивных материалов 2010 – 2020 гг., хранящихся в Фонде фольклорных материалов филологического факультета Белорусского государственного университета, функционирование сети Интернет и развитая система коммуникаций приводят к значительному сокращению объёма многочисленных песенных и особенно прозаических произведений; утилитарно-практический характер традиционного фольклора сменяется развлекательностью пост- и псевдофольклорных текстов с ярко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью. Язык таких произведений, как правило, русский. На специализированных сайтах формируются наднациональные коллекции фольклора субкультур, в которые часто включаются авторские произведения, считающиеся авторами и редакторами контента сайтов фольклором.

«Также стоит отметить интенсивные внутренние национально-этнические разнонаправленные процессы саморазрушения и возрождения, модернизации, трансформации и стагнации, происходящие внутри самого фольклора, который “вынужден” приспособливаться к реалиям постиндустриального общества» [3, с. 18]. Эти процессы затрагивают всё: контекст бытования фольклора, его функции, стилистику и жанровую природу, источники пополнения, способы «производства» и передачи. Кроме того, происходит как внутренняя (между отдельными народами, населяющими страну), так и международная интернационализация и мультикультурализация фольклорного процесса. Очевидно, что в данном случае речь идёт о безусловных новациях в фольклоре, часто непредсказуемых,

вырывающихся из привычного восприятия его как национального явления.

Однако, несмотря на эти моменты, в современном белорусском обществе утвердились противоположные процессы, связанные с ростом интереса к возрождению традиционного искусства, в том числе фольклора. Подтверждение этому – проведение массовых мероприятий (фестивалей, праздников, выставок, ярмарок), в которых принимают участие самодеятельные коллективы, ансамбли народной песни, сохраняющие традиции исполнения национальных белорусских народных песен. Среди наиболее популярных назвём ежегодные общереспубликанские масштабные мероприятия – фестивали «Фольклор без границ» и «Берагиня». Кроме того, существует живой интерес к творчеству интерпретаторов фольклорного наследия, сочетающих национальную специфику с различными ветвями музыкальной народной культуры. Так, фольклорные коллективы «Дворец», «Троица», «Стары Ольса», «Osimira», «Unia» известны не только на территории Беларуси, но и за её пределами. Ежегодно в разных регионах Беларуси они выступают с концертами на специализированных фольклорных фестивалях: «Folk The System» в Минске, «Новая традыцыя» и «Полацкі сшытак» в Полоцке, «Гальшанскі замак» в Ольшанах, «Камяніца» и других. Произведения из репертуара указанных коллективов записывают студенты во время фольклорной практики от молодёжи, что нашло отражение в соответствующих отчётах. Язык таких произведений белорусский. Значительные коррективы в проведение фестивалей и выступления фольк-коллективов внесла эпидемиологическая ситуация 2020 – 2021 гг., однако она не снизила интерес общественности к традиционному искусству и перешла на этот период в виртуальную сферу (сайты, интернет-конференции и пр.). А сама тема ковида дала толчок к

появлению произведений соответствующего содержания в Интернет-пространстве [2].

Обзор архивных материалов 2010 – 2020 гг. показывает, что указанные А. С. Каргиным особенности бытования фольклорного творчества и его социокультурная динамика, характеризующие начало XXI в., не претерпели каких-либо существенных изменений за последние десять лет. Сегодня на территории современной Беларуси в фольклорный процесс вовлечены следующие разноплановые жанрово-видовые явления:

1) произведения аутентичного (традиционного) фольклора, носителями которого являются представители старшего поколения, приближающиеся к 70-80-летнему возрасту, реже – люди предпенсионного (50-60 лет) возраста. Именно от них студенты филологического факультета БГУ, осуществляющие собственные фольклорные экспедиции, записывают образцы национального песенного и прозаического фольклора белорусов, произведения детского фольклора и малых жанров. Язык таких произведений преимущественно белорусский, с заметными диалектными особенностями;

2) произведения постфольклора, которые представляют собой наиболее подвижную и неустойчивую часть современного фольклора. Термин «постфольклор» характеризует новый этап в развитии фольклора, охватывающий XX и XXI века. По мнению Р. М. Ковалёвой, «любой синхронный срез фольклора, начиная с раннего, уже содержит постфольклорный сегмент, источник новых традиций, течений, явлений, имеющих социальную окраску. Таким образом, социально и профессионально дифференцированный поздне-традиционный фольклор XIX века является типичным образцом постфольклора по отношению к классическому фольклору. Часть его произведений органично вошла в

сферу классического фольклора (казачьи, рекрутские, солдатские песни)» [4, с. 36]. Постфольклорные произведения уже не имеют чёткого и привычного деления на сельскую и городскую сферы жизни, как это свойственно аутентичному фольклору, поскольку постфольклор имеет принципиально иные механизмы передачи, в первую очередь через средства массовой информации и Интернет. Язык данных произведений русский;

3) трансформированные и (или) модифицированные произведения, активно бытующие в социокультурных условиях города (городской фольклор в составе переработанных разножанровых произведений, реконструированных и трансформированных фольклорно-этнографических комплексов (семейно-обрядовый – крестинный, свадебный; календарно-обрядовый – рождественский («калядны»), масленичный, купальский), внеобрядовая лирика, детский фольклор) и деревни (внеобрядовая лирика, фольклорная сказочная проза, преимущественно реалистическая (рассказы-воспоминания), детский фольклор, обновлённые и преобразованные фольклорно-этнографические комплексы (семейно-обрядовый – крестинный, свадебный; и календарно-обрядовый – рождественский, масленичный, купальский)). Данные записи представлены в большинстве случаев на русском языке, хотя встречаются и белорусскоязычные материалы.

Информационные технологии стали важнейшим способом социальной мобильности, влияющей и на жанрово-видовой состав фольклорного творчества в XXI в. Значение и ценностные ориентации современного песенного и прозаического фольклорного творчества белорусов претерпели значительные изменения в условиях доминирования информационной культуры и новых явлений в окружающей среде, в том числе и за счёт новой субкультурной

дифференциации общества. Исследователи подчёркивают, что наличие специфического языка (арго) и произведений, носящих фольклорный характер, является наиболее ярким признаком существования субкультуры, а иногда и единственным её внешним проявлением. Кроме того, наблюдается всё больший эффект этносоциального диапазона фольклорных явлений с определённой семантикой, присущей каждому из них. Заметна тенденция к большей творческой активности таких сообществ: круг носителей фольклорного репертуара и соответствующих ему ценностных значений зачастую меньше конкретной социальной среды; можно предположить наличие репертуара (или распространённости) и соответствующей семантики не только в пределах какой-либо субкультуры, но и внутри одной компании, объединённой общими интересами. Наиболее активна в создании постфольклорных произведений молодёжь, реализующая свой творческий потенциал в таких модификациях, как студенческий, туристический, фанатский, солдатский фольклор, творчество программистов, блогеров, антиглобалистов, феминисток, медработников и других.

Современное общество перегружено информацией, поэтому постфольклорное произведение связано со многими фрагментами реальности, в том числе культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически богатым содержанием. Наряду с трансляцией постфольклорных явлений с помощью сети Интернет одним из важнейших направлений социокультурной динамики фольклорного творчества в XXI в. является распространение фольклорных культурных ценностей в средствах массовой информации (радио, телевидение, кино, печать). В результате ведущей тенденцией развития народных традиций останется ориентация преимущественно на

вторичные формы, или фольклоризм. Для них характерно включение элементов, маркирующих этническое сознание, в современные бытовые и эстетические системы (музыка, мультфильмы, литература, национальные костюмы, надеваемые по праздникам, и т. д.). Как справедливо указывает Н. А. Джалилова, «из огромного арсенала народного творчества массовая культура в первую очередь отбирает образцы, отвечающие критериям “технологичности” и “массовой коммуникативности” (параметрами такого отбора являются внешняя привлекательность, понятность и доступность, лёгкость восприятия, серийность и шаблонность, символизм, вариативность, высокие суггестивные возможности, пригодность для тиражирования и передачи по каналам связи)» [1, с. 248 – 249].

На наш взгляд, наибольшим адаптационным потенциалом среди фольклорных жанров обладают анекдоты, частушки и различные «переделки» (афоризмы, пословицы, загадки, песни). В социокультурной практике последних двадцати лет анекдот постепенно трансформировался из определённого фольклорного жанра в поликультурное явление. Он обогащает повседневную речь, добавляет новое звучание в восприятие цитат из популярных книг, фильмов и сериалов. Представленные в анекдотах и частушках фольклорные персонажи, высказывания и устойчивые выражения иногда используются в рекламных фото- и видеоматериалах.

Формирование глобального информационного пространства открыло благоприятные возможности для межгосударственного обмена в сфере культуры и образования, для лучшего взаимопонимания народов. Присущая глобальному информационному обществу активизация межкультурных связей на различных уровнях (международном, региональном, субкультурном, личном) способствует

диффузии фольклорных форм. Как указывает А. В. Морозов, под влиянием глобализации и информатизации внутри фольклорных взаимодействий формируется определённый механизм, в основе которого лежат три фундаментальных процесса: дополнение (перенос фольклорных явлений одних народов в другие культуры); усложнение (качественное усовершенствование фольклора одной культуры через творческие достижения творчества других народов); обеднение (процесс, когда фольклор подвергается сильному влиянию извне, носящему преимущественно негативный характер). По сути, диффузные процессы в фольклорном творчестве являются одной из наиболее естественных форм его пространственно-временного функционирования, они отражают неравномерность исторических условий и возможностей социокультурной жизни, которые компенсируются (в том числе через Интернет) проникновением необходимых культурных инноваций в области, где они не появились по объективным причинам [6].

Подводя итоги, можно сказать, что особенностями социокультурной динамики видов и жанров фольклорного творчества белорусов на современном этапе являются:

- 1) функционирование преимущественно на русском языке в условиях города, на русском и диалектном языке – в условиях деревни;
- 2) доминирование инноваций-«переделок» в результате процесса творческих и адаптивных инноваций;
- 3) наследственность, возрождение и реставрация в отношении функционирования фольклорно-этнографических комплексов;
- 4) доминирование реалистической несказочной прозы как показатель диффузии – распространения фольклора в социальном смысле.

В эпоху развития информационного общества большое значение приобретает проблема выявления потенциалов и перспектив позитивного диалога культур и создания механизмов установления устойчивых отношений между отдельными народами. Фольклористы всегда откликались на вызовы современности и старались эффективно использовать достижения технического прогресса. Задача настоящего времени – включить возможности информатизации и компьютеризации в дело сохранения и популяризации народного творчества. В плане стандартизации и нивелирования ценностей первостепенное значение имеет реализация задачи формирования единого славянского культурно-информационного поля, включающего фольклор, и его региональное, национальное и транснациональное распространение с помощью современных электронных средств информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джалилова, Н. А. Современная массовая культура как ретранслятор фольклорной традиции / Н. А. Джалилова // От конгресса к конгрессу: навстречу Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. материалов / сост.: В. Е. Добровольская, А. С. Каргин. – М., 2010. – С. 243 – 255.
2. Занько, М. Специфика интернет-фольклора на эпидемиологическую тематику / М. Занько // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / рэдкал.: В. П. Рагойша (старш.) [і інш.]; пад навук. рэд. Т. А. Марозавай, С. В. Шамякінай. – Мінск, 2022. – Вып. 16. – С. 109 – 114.
3. Каргин, А. С. Фольклор в современном культурном пространстве / А. С. Каргин // От конгресса к конгрессу: навстречу Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. материалов / сост.: В. Е. Добровольская, А. С. Каргин. – М., 2010. – С. 18 – 28.
4. Ковалёва, Р. М. Фольклор и социум / Р. М. Ковалёва // Язык и социум : материалы VIII Междунар. науч. конф., Минск, 5-6 декабря 2008 г. : в 2 ч. / под общ. ред. Л. Н. Чумак. – Минск, 2009. – Ч. 2. – С. 34 – 36.

5. Марозаў, А. У. Фальклорная творчасць і сучасныя культурныя працэсы ў славянскіх краінах / А. У. Марозаў // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XIV Міжнар. з'езд славістаў, Охрыд, 2008 г.: даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі ; Беларускі камітэт славістаў ; адк. рэд. А. А. Лукашанец. – Мінск, 2008. – С. 307 – 320.

6. Морозов, А. В. Основополагающие процессы современного взаимодействия фольклора восточнославянских народов / А. В. Морозов // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2010. – Вып. 7. – С. 230 – 237.

РЕЗЮМЕ

Современное белорусское фольклорное творчество рассмотрено в аспекте социокультурной динамики его жанрово-видового состава. Показано, что в условиях информационного общества, компьютеризации и глобализации существование и развитие фольклора опосредуется сущностными характеристиками этносоциального развития белорусского народа. Выявлены три основные группы активно бытующих произведений, характеризующие его жанрово-видовой состав на современном этапе. Автор приходит к выводу, что особенностями социокультурной динамики современного белорусского фольклорного творчества являются функционирование преимущественно на русском языке, наличие творческих и адаптивных инноваций, наследственность, возрождение, реставрация и диффузия.

SUMMARY

Contemporary Belarusian folk art is considered in the aspect of socio-cultural dynamics of its genre-species composition. It is shown that in the conditions of the information society, computerization and globalization, the existence and development of folklore is mediated by the essential characteristics of the ethno-social development of the Belarusian people. Three main groups of actively existing works, which characterize its genre-type composition at the present stage, have been identified. The author comes to the conclusion that the features of the sociocultural dynamics of modern Belarusian folk art include functioning mainly in the Russian language, the presence of creative and adaptive innovations, heredity, revival, restoration and diffusion.

**КАПАННЕ СТУДНЯЎ У 50 – 70-Я ГАДЫ ХХ СТ.
НА ПІНШЧЫНЕ ПАВОДЛЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ
МАТЭРЫЯЛАЎ**

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 23.02.2023)*

Назва «студня» на Піншчыне не прыжылася, было распаўсюджана найменне «калодзязь». Знаходжанне студні ў сядзібе гаспадара азначала яго заможнасць, самастойнасць і пэўную незалежнасць. Але ў той жа час капаць студню не спяшаліся, паколькі, згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі і шматвяковым сялянскім вопытам, трэба было ўлічыць і розныя варыянты, паколькі студня планавалася ці капалася не на адно пакаленне: *«Вода ж гэта, божая... Іі ўсім хватыць... Ні на одын вік... Шчы ўнукі і праўнукі ўжываты будуць... оно шоб павызло на смачну воду норватыса...»* [3].

Неабходна было мець адпаведныя навыкі і веды для гэтага, на першы погляд, нескладанага вясковага занятку. Выбар месца пад студню з'яўляўся своеасаблівай самабытнай навукай, дзе ўлічваліся найдрабнейшыя акалічнасці, ад якіх залежала ў наступным паспяховае вырашэнне справы: *«На тэе місцэ, дэ должны булы копаты калодзязь, клалы голынку вэрбы, колы з рана вона лыжала по-другому, то копаты тут нэмужно, бо вона должна була лыжаты так, як іі положылы з вэчора»* [1]; *«З вэчора на тэе місце, дэ думалі копаты калодзязя, клалы п'яць нэвэлыкіх каміньчыкаў: штыры по боках, а п'яты по сырэдзіні. У рано дывылыса, як на каміньчыках лыжаў інэй, чы каплі росы, то калодзязя ў гэтым місцэ можна було сміло копаты»* [1].

Для капання студні заўсёды клікалі майстроў ці «ведаючых» людзей з ліку сталых і старых мужчын, якія ўжо не адзін раз удзельнічалі ў такой справе, дапамагаючы іншым. Абавязкова глядзелі, каб месца было высакаватае, пажадана на сваім падворку, бо, у адваротным выпадку, падчас залевы ці веснавых паводак у студню трапляла «нежывая» вада, якая адразу ж мяняла колер і пах пітной вады, рабіла яе непрыдатнай для ўжывання: *«Дывыса, шоб усігда высоке місце было. Ны гора, алэ колы потом муцны дождж пуйдэ і побыжыць поўсюль вода, то шчоб у калодзязы нычога лышнёго ны нанэсло. Бо ў нікотарых сёлах так ужэ вылосо, шчо з нэба шчы і ні капнуло, а ў іх ужэ по саму вэрхню бочку воды набралосо. Тогді і самым нільга пыты, і скату іі ны дасы. Вона і сама пыты ны станэ, а колы ўсэ ж нап'ецца, то зразу захворыі. Тогді ўжэ ны вэльмі ўдала получалосо – воду выподадо з чужого калодеза носыты. Добра шчэ, колы там вода чыста заставаласа ды до іі ны вэльмы далёко. Бо ны наносышса»* [3]. Таксама абавязковай умовай пры выбары пад будучую студню было тое, што калі гаспадары нядаўна прыдбалі гэты надзел, «занялі сядзібу», то неаднаразова распытвалі ў дасведчаных людзей, ці не было на гэтым месцы раней «якой-небудзь нячыстай пустэчы, выказі, балаціны, якую потым асушылі». Азначала гэта тое, што тут маглі раней звальваць смецце, бруд ці закопваць памерлую жывёлу.

Для капання студні звычайна збіралі суседзяў, родных, сяброў, прыходзілі нанятая, запрошаныя і добраахвотнікі. Часта такі збор называлі талакой. Стараліся зрабіць усё за адзін дзень. Але так атрымлівалася не заўсёды. Уплывалі розныя абставіны, якія звычайна замаруджвалі справу. Імкнуліся пачынаць працу ў ранні час, калі яшчэ не надта смаліла сонца. Капалі пераважна позняй вясной, калі зямля пасля працяглых зімовых марозаў адтала на ўсю глыбіню. Парадак

працы, як правіла, заставаўся нязменным. Мужчыны спрытна раскопвалі верхні пласт. Рабілі гэта хутка, паспяваючы і пажартаваць, перакінуцца словамі, пакпіць адзін з аднаго, а таксама спявалі песні: *«Ой, у полы озерэчко, / Там плавало ведэрэчко, / Клы новы клэпкі, дубовэ донцэ, / Выйды-выйды мое сонцэ»* [3]. Сачылі, каб пры гэтым блізка не гулялі дзеці з мэтай пазбегнуць няшчасных выпадкаў. Калі на глыбіні прыблізна каля метра не было жоўтага пяску, то работу ў гэтым месцы маглі прыпыніць і, параіўшыся, пераходзілі на іншае – запасное, таксама загадзя прадугледжанае. Згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі, калі пры капанні калодзежа адсутнічае жоўты пясок, то вада тут будзе нясмачная, «нявыстаяная». Лічылася, што ў чарназёме вада не так добра і хутка ачышчаецца: *«Колы жоўкрынцу хутка ны находылы, то кідалы гэто місцэ і йшлы туды, дэ вун буў нэглыбоко. Козалы, шо колы гэто было, то ныц дзіўного і страшнога ў гэтым ныма. То сторыйшы люды, які подказвалы пры копанні, ошыблыса. Поправыты такэ діло зарэ було шчэ ні так важко»* [3]. Калі ж хто з вясковых не звяртаў увагі на гэтую акалічнасць і выкопваў студню ў «гнилым» месцы, то вада, як правіла, была нясмачнай і прыбывала памногу, што таксама ўплывала на якасці пітной вады.

Калі дакопваліся да жоўтага пяску (прыкладна на глыбіні паўтара метра), работа замаруджвалася, бо неабходна было рабіць «апалубку», «сценку», «зруб». Так казалі, калі студню ўмацоўвалі дубовымі плашкамі. У такім выпадку ўсё рабілася паэтапна. Мужчыны падзяляліся на некалькі груп: адны адмервалі і адразалі роўныя кавалкі драўніны. У большасці выпадкаў падбіраўся дуб, а не іншыя пароды драўніны, *«бо воны смолою воду заллюць, і вона з того часу всегда смолою смырдыць, а колы яку бярозу ўвапрэш, то вона згные вэльмі*

хутка. Ны ў якім разе для калодеза не выподало браты осыну. Вона і сама навекі сярод людэй праклята, і вода ад іі така ж станэ» [1].

Падгонка вялкоў для студні нагадвала падгонку хатніх ці вялкоў іншых будынкаў. Адрозненне заключалася ў тым, што тут было працаваць зручней: плашкі былі не надта доўгія – прыблізна 120 см. Іх калолі напалам, ачышчалі ад кары («бо калі кара застанеца, то яна надта хутка пачне загнуваць і тым самым дасць непрыемны пах для вады»), з сярэдзіны збольшага абчэсвалі, шчыльна падганялі верх і ніз.

Самы ўмелы чалавек тым часам знаходзіўся на дне зруба, пастаянна паглыбляючы студню і насыпаючы пясок у вядро, а зверху яго выцягваў яшчэ адзін з мужчын (магло быць і двое), умацоўваючы ў той жа час вянок за вянком. Стараліся іх не перакошваць, каб не перарабляць зруб па-новаму. Той, хто капаў, звычайна працаваў кароткай рыдлёўкай, пасля вайны папулярнымі былі сапёрныя лапаткі. Вянкі клалі адзін на адзін, а потым з усяе сілы грукалі па іх драўлянай «бабай» (спецыяльна зробленым для гэтай мэты вялікім драўляным молатам). Пад ударамі вянкі асядалі ўсё глыбей.

Многае залежала ад спрыту, майстэрства і кемлівасці таго, хто быў унізе. Менавіта на ім ляжала адказнасць за тое, каб вянкі асядалі роўна, без крывізны (як любілі казаць мужчыны, «без браку»). Для гэтага яму неабходна было падкопваць пясок так, каб зруб не завісаў, бо выраўноўваць яго потым было вельмі цяжка і нязручна. Дадзеная праца была вельмі цяжкая, паколькі вымагала значных фізічных сіл. Існавала і пэўная небяспека, калі зруб быў недастаткова ўмацаваны, абвалу зямлі. Працаваць прыходзілася ў пастаяннай вільгаці, што магло выклікаць хваробы.

Пасля завяршэння работы капальніка даставалі з ямы, моцна падвязаўшы яго вярхоўкай пад пахі. Калі студня была неглыбокая, то

зверху маглі падаць драбіны. Але на Піншчыне звычайна капалі глыбокія студні, таму карысталіся першым спосабам як найбольш правераным: *«Всігда, случалосо, шо ў нас калодзязы копалы люды вэльмі глыбоко. Можно скозаты, шо і зонадто, бо всігда былы ўпэўняны: раз глыбоко, то і вода ў ім будэ сцюдзёная і добра на смак»* [1]. Чалавек, які аказваўся на паверхні, традыцыйна прамаўляў: *«Окозалосо, шо вы, людцы, на світ білы мэнэ досталы... Да остальных вырнули...»* [2].

Калі прысутныя пераконваліся ў тым, што ўнутраная частка зруба зроблена трывала, то пачыналі працу над верхняй часткай, старанна яе падганяючы. Накрыўку рабіць не спяшаліся, каб са студні выветрыўся земляны дух, а вада «ўмацавалася». Асабліва ўдалым лічылася, калі ў вывернутым пяску знаходзілі многа жвіру. Гэта азначала, што вада ў такой студні заўсёды будзе чыстая, халодная і смачная: *«Ніколы старыя люды любілы паўтараты, шчо як патрапіш, капаючы калодязь, на жоўты пісок з крупным жвіром, то шчытай тогді, шчо тобі повызло з водою до скону. Вода такая будэ і смачна, і чыста. Чыста от жвыру. Вун жэ своїмі комінчыкамі чыстыць воду. Робіць іі сіняватаго цвету»* [2]. Звычайна пласт жвіру залягае пасля жоўтага пяску. Бывалыя, спрактыкаваныя людзі ведалі, што там, дзе адшукаўся жвір, пад ім абавязкова будзе яшчэ і гліна. А калі знаходзілі гліну, то разумелі, што гэта будзе пастаянная добрая фільтрацыя вады, і яна не знікне з такой студні нават у самую моцную засуху і застанецца халоднай.

Другім спосабам з'яўлялася ўмацаванне студні з сярэдзіны цэментавымі бочкамі. Але ён быў надта дарагі для вяскоўцаў, таму і ўвайшоў у гаспадарчы абыход толькі прыкладна з 70-х гадоў мінулага стагоддзя. Такім чынам, цывілізацыя паступова ўмешвалася ў жыццё палешукоў, і яны імкнуліся пераймаць адзін ад аднаго ўсё самае на той

час перадавое. Цэментавыя бочкі значна падаўжалі «жыццё» студні, рабілі ваду ў ёй больш чыстай.

Дадзеныя дэталі, як правіла, не куплялі, а рабілі ўласнымі сіламі. Спачатку капалі і падвозілі да падворка жвір, старанна прасейвалі і ссыпалі ў асобную гурбу жоўты пясок. У вялікіх мяшках прывозілі куплены цэмент, за які маглі разлічвацца не толькі грашымі: *«...шчо ж тыя грошы, йшчэ выпадуць з кішэні да замкнуць, а от шчоб получиў узамін нікулькі глякаў чы барыльцаў добрай самагонкі, то саўсем добрэ получиласо б»* [1].

Асобна на возе дастаўлялі металічную форму. Звычайна ў працэсе вырабу ўдзельнічала не менш за чатыры чалавекі.

Нанятая ці запрошаная вяскоўцы станавіліся па чатырох баках са спецыяльнымі таўкачамі, загнанымі ў металічную форму («патроны»). Рабілася гэта для таго, каб яны заўчасна не ламаліся. Работнікі не стаялі на адным месцы, а рухаліся колам: так лягчэй было не прапусціць «незабітую» мясціну. Праца была аднастайная, марудная, але ў той жа час адказная. Калі раствор не прабіваўся як трэба, бочка магла заўчасна вышчарбіцца і пачынала прапускаць у гэтым месцы пясок ці «пывун». У такім выпадку псаваўся колер і смак вады. Гаспадару ў лепшым выпадку даводзілася чысціць студню і замазваць дзірку, але *«замазанэ – ны новэ, йому особо і веры ныколы няма»* [3]. Калі ж бочка давала трэшчыну, то яе або не выкарыстоўвалі, або (пры недахопе цэлых) моцна сцягвалі металічнымі пасамі і з вялікай асцярожнасцю апускалі ў студню: *«Колы такую бочку падопрэ піском, то вона будэ служыты людям мныго годуў. Хозяін можа і забыты пра йі слабыну»* [3].

Калі чарговая бочка была гатова, то з яе з вялікай асцярожнасцю здымалі форму і пакідалі сушыцца. Звычайна рабілі па 7-8 бочак, якіх павінна было хапіць на ўвесь рад. Калі ж атрымлівалася больш, то іх

прадавалі. У час сушкі сачылі, каб блізка не падыходзілі дзеці або хатняя жывёла. Вартавалі месца з бочкамі ўсе дарослыя члены сям’і.

Калі бочкі высыхалі, то прыступалі да вырабу студні. У дадзеным выпадку ад работніка, які быў унізе, залежала даволі шмат, бо драўляны зруб можна было выраўняць сякерай ці рыдлёўкай, а зрабіць падобнае з цяжкай бочкай было немагчыма. Зверху па ёй пастуквалі таксама асцярожна, бо баяліся разбіць цэментавы выраб.

З прыведзеных апісанняў відавочна, што зрабіць трывалую студню аднаму гаспадару было немагчыма. Самастойна вясковец мог зрабіць толькі студню-копанку. Як правіла, яна служыла не больш за год, не ўмацоўвалася плашкамі ці фундаментальным зрубам. Толькі намерсе мацавалася драўлянае прыстасаванне. Ваду з такой студні было лёгка чэрпаць «крукам» (жардзінай з прымацаваным кручком). Некаторыя копанкі, асабліва ўмацаваныя ўтрамбаванай глінай, маглі служыць і дзясяткі гадоў.

Пад’ёмнымі прыстасаваннямі пры студнях былі «вочапы», «жардзінкі», «крукі» і «жураўлі». На Піншчыне іх найчасцей называлі «сохамі». Яны з’яўляліся неад’ёмным атрыбутам тагачаснага вясковага краявіду, стаялі амаль каля кожнага падворка. Вяскоўцы, бываючы ў лесе па нейкай сваёй нагодзе, імкнуліся нагледзець сабе дрэва пад будучы журавель. Калі ў гаспадара атрымлівалася знайсці яго, то, дамовіўшыся з лесніком, ён зразаў дрэва і прывозіў да сябе на падворак, паклікаўшы на дапамогу двух-трох чалавек. Дома дрэва абчэсвалася, абразалася на патрэбную вышыню і звычайна клалася пад застрэшак, каб добра прасохнуць.

З 1970-х гадоў «сохі-жураўлі» пачалі саступаць свае пазіцыі калаўротам («корбам», «кацярынкам»), якія падаваліся гаспадарам больш практычнымі і выгаднымі: *«А шчо, укапаў два дубовых стаўбы, паміж імі паклаў корбу. Колы з дубу ці з ясеню, то вэльмі добрэ, а і з сасны няблаго. Вона, як крутыш і пасля дэржыш корбу, то для рукі добра. Прыбіў ланцуг, да*

йяго вэдро – і ўсэ. Бульш нычога і ны трэбо. Робы, колькі тваюй душы будэ ўгодна» [2].

Іншыя ж казалі, што корба ім не надта падабаецца, а «саха» ўсё ж лепш, бо да яе прывычаліся рукі: *«Вочап ад сахі тулькі пацягнуў, а тым врэмям вэдром воды ўжо зачарпнуў, а корбаю тым врэмям папакрутыш! Уныз, то понятна справа, хутка вэдро паляціць, зато колы назад даставаты, то і язык поспііш высалапіць, колы калодязь заглыбокі. Так шо корбу расхвальваты ны выпадае, вона ны докозала сваюй перавагі ў нас. Мні, напрыклад, сахою намнога ліш і спрытней карыстатывса. Вона ў мэнэ і зарэ стоіць ля калодеза. І діты ныколы ныц супраць яе ны скажуць. Наадварот, сядзяць са мною побач на лавачцы ды паглядваюць, як дзяцел нешта сваім даўжэзным носам у даўнім дрэве шукае. Ны перашкаджае, а адвечную службу служыць. Таму няма чаго да сахі прыдзірацца. Карыстаемса ёю, як і раней. Толькі шчо дадаткова ўмацавалі, бо падгніла за часы свайго існавання сільно. Ужо гадоў дваццаць стаіць ля калодеза і яшчэ столькі верай і праўдай праслужыць» [1].*

Такім чынам, кожны з вяскоўцаў імкнуўся мець студню на ўласным падворку, бо так было зручней, давала пэўную незалежнасць. Але не заўсёды гэта было магчыма здзейсніць, паколькі важную ролю адыгрывалі прыродныя (наяўнасць падземных крыніц) і матэрыяльныя фактары. У такіх выпадках студні капалі на дзве або некалькі сем'яў, што жылі па суседстве.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

1. Гузарэвіч Павел Іванавіч, 1933 г. н., в. Новы Двор, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць; зап. у 2014 г.

2. Зенюціч Іван Адамавіч, 1932 г. н., в. Ботава, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць; зап. у 2016 г.

3. Сінькевіч Уладзімір Васільевіч 1934 г. н., в. Чухава, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць; зап. у 2011 г.

РЕЗЮМЕ

В статье описывается процесс строительства сельчанами колодца разными способами на Пинщине в середине XX в. Используются личные экспедиционные материалы разных годов.

SUMMARY

The article describes the process of building a well by villagers in different ways in the Pinshchina in the middle of the XX century. Personal expeditionary materials of different years are used.

Новак В. С.

МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА РАДЗІННА- ХРЭСЬБІННАЙ АБРАДНАСЦІ ДОБРУШСКАГА РАЁНА

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2023)*

Радзінна-хрэсьбінная абраднасць беларусаў – той від мастацтва, у якім яскрава ўвасоблены культ працягу роду, прынцыпы народнай сямейнай педагогікі, маральна-этычныя нормы. Глыбокае спасціжэнне этнічных асаблівасцей на матэрыяле гэтага віду сямейнай абраднасці магчыма дзякуючы вывучэнню мясцовай спецыфікі радзінна-хрэсьбінных абрадаў і звычаяў. У гэтых адносінах цікавасць уяўляюць фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы, запісаныя ў палявых экспедыцыях на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў на тэрыторыі Добрушкага раёна Гомельскай вобласці.

Адна з такіх традыцыйна вылучаных частак радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, як дародавая, раскрывае сфарміраваную спрадвекую сістэму

народных вераванняў, звязаных з цяжарнасцю жанчыны. Прадстаўлены ў фальклору беларусаў агульны характар забарон і правіл паводзін парадзікі, скіраваных на забеспячэнне паспяховых родаў і засцярогу нованароджанага ад хвароб і розных няшчасцяў, выяўляецца праз багацце рэгіянальна-лакальных традыцый і адметную семантыку падобных дзеянняў у розных мясцовасцях, што характэрна і для добрушскай радзінна-хрэсьбітнай абраднасці. Вылучаныя А. С. Фядосікам некалькі груп забарон, звязаных з цяжарнасцю жанчыны, актуальныя і для фактычнага матэрыялу, зафіксаванага падчас палявых экспедыцый у вёсках Добрушкага раёна: «Традыцыйныя забароны, якія існавалі ў народзе для аховы дзіцяці ад усяго негатыўнага ў яго жыцці, сістэматызуюцца па функцыянальна-семантычных групах.

1. Забароны цяжарнай жанчыне дзеянняў, якія могуць нашкодзіць знешняму выглядзе дзіцяці або выклікаць хваробу.

2. Засцярогі, прызначаныя прадухіліць дрэнныя паводзіны дзіцяці ў будучым і непажаданыя для яго рысы характару.

3. Забароны дзеянняў, ад якіх залежыць лёс нованароджанага (няшчасце, беднасць, галеча і інш.)» [1, с. 26]. Першыя дзве групы засцярог, умоўна акрэсленыя даследчыкам, знайшлі пацвярджэнне ў лакальных запісах звестак. Калі мець на ўвазе першую вышэйназваную групу забарон (прадстаўлена даволі шырока), то, зыходзячы са сведчанняў жыхароў Добрушчыны, жанчына-парадзіха, клапацячыся пра знешні выгляд дзіцяці, павінна была як мага часцей сузіраць што-небудзь прыгожае і пазбягаць адваротных сітуацый: *«Цяжарная жанчына ці рожаніца не павінна глядзець на ўсё некрасівае, бо ў яе будзе некрасівы рабёнак»* (зап. ад Валянціны Гаўрылаўны Грудавенка,

1930 г. н., у в. Баршчоўка)¹. Паводле сведчанняў мясцовых жыхароў, *«цяжарная жанчына павінна піць многа малака, тады кожа дзіцёнка будзе белай, як малако, павінна есці красныя ягады – клюкву, земляніку, каб малы быў румяны»* (зап. ад В. Г. Грудавенка). Што да забарон, звязаных з імкненнем не нашкодзіць знешняму выглядзе немаўляці, то сустракаюцца на Добрушчыне як агульнавядомыя ў беларускай традыцыі, так і адзінкавыя, з адметнай семантыкай, напрыклад: забаранялася цяжарнай жанчыне садзіцца на камень, бо лічылася, што *«плод акамянее»* (г. Добруш) [2, с. 191]. Сярод найбольш распаўсюджаных лакальных павер'яў, скіраваных на захаванне жыцця і здароўя нованароджанага, у вёсках Добрушкага раёна былі зафіксаваны наступныя: *«Цяжарная жанчына не павінна станавіцца на вярхоўку, бо дзіцятка можа нарадзіцца задушаным пупавінаю»* (в. Знамя) [2, с. 195]; *«Нельга было хватацца за сваё цела, калі жанчына пужалася чаго-небудзь, бо на тым месцы, дзе яна ўхвацілася, у дзіцяці застаюцца чырвоныя плямы»* (зап. ад Еўдакіі Якаўлеўны Кліменка, 1929 г. н., у в. Жгунь); *«З успамін, адна жанчына была цяжарная, ударыла чорную свінню нагой у галаву, радзіўся хлопчык з чорным пятном на лбе між вачэй»* (в. Васільеўка) [2, с. 194]; *«Нельга круціць па кругу бялізну – будзе дзіця абвіта пупком»* (зап. ад Ганны Самойлаўны Куляшовай, 1924 г. н., у в. Кругавец).

Другая група засцярог, пры дапамозе якіх, верылі, можна не дапусціць у фарміраванні характару дзіцяці адмоўных рыс, прадстаўлена нешматлікімі прыкладамі. У адпаведнасці з прынцыпамі гемеапатычнай магіі цяжарная жанчына не павінна была ва ўзаемаадносінах з іншымі людзьмі дапускаць непажаданыя для яе

¹ У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

паводзін падман і зайздрасць: *«Нельга падманваць нікога, завідваць, бо дзіця будзе такім жа»*; *«Нельга было завідваць на што-небудзь, бо дзіця будзе папрашайкай»* (зап. ад Е. Я. Кліменка ў в. Жгунь).

Асобныя абрадавыя дзеянні, што адбываліся напярэдадні родаў або падчас іх, былі скіраваны на аблягчэнне стану жанчыны. Паводле народных вераванняў, каб роды не былі цяжкімі, *«парадзіху вадзілі кругом стала тры разы»* (зап. ад Е. Я. Кліменка ў в. Жгунь); *«Падчас родаў расчынялі дзверы, развязвалі вузлы, рашчопвалі кажухі, замкі адмыкалі, паясы развязвалі. Верылі ўсе, што гэта аблегчыць роды парадзіхі»* (г. Добруш) [2, с. 189]; *«Калі маладая раджала, так у хаце развязвалі ўсе паясы, размыкалі замкі, дзеўкі косы распляталі, каб лягчэй было разрадзіцца»* (в. Гардуны) [2, с. 204]; *«Для лёгкіх родаў сцялілі штаны мужчыны на парозе, і бярэменная павінна была пераступіць праз іх»* (в. Перарост) [2, с. 200]. Зыходзячы з успамінаў жыхаркі вёскі Баршчоўка, калі роды былі цяжкімі, *«рожаніцы давалі ніць ваду, дзе былі курыныя яйкі. Потым гэтыя яйкі разбівалі»* (зап. ад В. Г. Грудавенка). Не толькі выконвалі абрадавыя дзеянні, скіраваныя на лёгкія роды, але і выкарыстоўвалі магічную сілу слова. Як паведаміла інфармант, бабка-павітуха ў час родаў *«прыгаворвала нейкія заклінанні. Каб не сглазілі, яна прыскала рожаніцу вадой, мазала “угаворным” маслам. Шчэ яна казалі: “Прэсвятая наша Багародзіца, сайдзі з прастола Гасподня, бяры свае залатыя ключы і адкрывай у рабы Божай (імя) мясныя ворта, і атпушчай младзенца на свет і на Божью волю”»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка).

Лічылася, што на лёс нованароджанага можа паўплываць і сам працэс перарэзвання пупавіны, пры гэтым семантыку абрадавага дзеяння суадносілі з пэўнымі прадметамі, якія маглі адыграць ролю ў вызначэнні кірунку будучай прафесійнай дзейнасці: *«Пупавіну абразалі*

ў хлопчыкаў на начатым стальярным дзеле, каб ён быў добрым хазяінам, а ў дзевачак – ножніцамі на начатым шыцці» (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка).

У структуры пасляродавага перыяду радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Добрушчыны вылучаюцца адведкі. У вёсцы Карма першай наведвала парадзіху бабка-павітуха, якая *«праз некалькі дзён ідзе атведаць рожаніцу, бяручы аладкі, кашу, кампот. Бабы доруць падарунак. Пакуль не прыйдзе бабка, нікога не пушчаюць да рожаніцы»* (зап. ад Ганны Рыгораўны Хацковай, 1931 г. н.). Звычайна прыходзілі да парадзіхі замужнія жанчыны: *«Нельга было прыходзіць у адведкі з пустымі рукамі, а таксама ігнаравалі наведванне жанчыны, якія ждуць дзіцяці або насілі жалобу на памёршых родзічах»* (в. Кругавец-Калініна) [2, с. 200].

У абрадзе хрышчэння дзіцяці, як пацвердзілі жыхары, прымалі ўдзел ганаровыя асобы – кум і кума: *«Пры крашчэнні галоўнымі ўдзельнікамі былі кросныя радзіцелі, іх называлі “кум” і “кума”, яго апякунамі»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка). Калі бацькі нованароджанага запрашалі каго-небудзь выконваць гэту пачэсную ролю, то адмаўляцца нельга было: *«У кросныя часта выбіралі родственнікаў – дарослых і багацейшых. Прыглашэнне ў кросныя было вялікай чэсцю і адказвацца было грахам»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка). Іншы раз, калі дзіця нарадзілася хваравітым, то, каб захаваць яго здароўе, выбіраліся кум і кума з ліку незнаёмых людзей, бо *«шчыталася тады, дзіця будзе здаравейшым, і імем нават гэтага чалавека маглі назваць»* (г. Добруш) [2, с. 187]. Менавіта на кумоў ускладаліся абавязкі па выкананні ўсіх абрадавых дзеянняў, звязаных з хрышчэннем немаўляці ў царкве і святкаванні хрэсьбін. Невыпадковым

з'яўляецца наяўнасць матыву іх чакання ў адным з варыянтаў радзінна-хрэсьбінных песень:

*Не кукуй, зязюлечка, рана,
Не кажы, што ночачка мала.
Наша Маруська ўсю ноч не спала,
Яна к сабе мілых гасцей чакала.
Мілых гасцей і бабулечкі сваёй.
Столікі абрусам засцілала,
Кубочки віном залівала,
Кубочки віном залівала,
Яна сваіх кумочкаў паджыдала (г. Добруш) [2, с. 187].*

У мясцовай традыцыі вёскі Перарост дазвалялася запрашаць у кумы першых сустрэчных: *«Хросных выбіралі так: маці выходзіць на скрыжаванне дарог, і хто першы ідзе, таму кажэ хрысціць. Нельга было адмаўляцца»* [2, с. 203].

Звычайна кум і кума, якім адводзілася ганаровая місія адвезці дзіця ў царкву, каб яго пахрысціць, *«павінны былі пакупаць падаркі мацеры і яе дзіцёнку. Кум пакупаў крэст, кума прыносіла дзіцёнку рубшыку і трохі сітца ці халста, шчэ прыносіла палаценца свяшчэнніку, каб выцерці рукі пасля акупання ў купель рабёнка»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка). Традыцыя пахрысціць дзіця абавязкова мела ў беларусаў устойлівы характар, бо верылі, што *«некрашчоных дзяцей на тым свеце не прымалі ў свой круг, і яны не ведалі пакою. Такіх дзяцей харанілі на перакрыжаваннях дарог, дзе іх маглі красціць усе, хто ходзіць па гэтым дарогам»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка).

Пасля таго, як святар правядзе цырымонію хрышчэння дзіцяці, першым бярэ на рукі «пахрышчанае» дзіця *«кум – хросны бацька»*.

Затым хросная маці <...> запялёнвае немаўля ў пялёнкі. Калі яны яны прыносяць дзіця ў хату, то кладуць яго пад печ, каб урочлівы не быў» (зап. ад Марыі Мацвееўны Зароўнай, 1925 г. н., у в. Запрудаўка). Кума прапануе бацькам нованароджанага забраць яго «з-пад печы». Пачынаецца святкаванне хрэсьбін, гучаць песні:

А ў садзе рабінкі,

А ў нас сёння радзінкі.

А мы ж рабінкі ламаць будзем,

А мы радзінкі

Ды гуляць будзем (зап. ад М. М. Зароўнай у в. Запрудаўка).

Калі кум і кума вярталіся з царквы, то, перадаючы ахрышчанае дзіця яго бацькам, гаварылі: «*Бралі навароджанага, Богам даронага, а аддаем вам хрышчонага. Любіце, гадуйце, а часам пільнуйце, ды і он хай вас любя, шануе ды на старасці спагадуе*» (г. Добруш) [2, с. 187]. Калі пахрысцілі дзіця, то кум, выходзячы з царквы, імкнуўся падняць на руках немаўля як мага вышэй і пранесці яго ў такім становішчы, каб «жыццё яго ішло ўверх» (зап. ад Тамары Мамантаўны Буднікавай, 1914 г. н., у в. Дубраўка). Каб забяспечыць заможнае жыццё нованароджанага і каб ён быў паслухмяным, клалі яго на куце пад абразамі: «*В хате в этот день малыша ложат на козух на куте, где иконы, чтоб был богатый и смиренный*» (зап. ад Т. М. Буднікавай у в. Дубраўка).

Акрамя кумоў, важнай асобай у радзінна-хрэсьбіннай абраднасці была бабка-павітуха, якая павінна была падрыхтаваць абрадавую страву – кашу, гаршчок з яе разбівалі падчас хрэсьбіннага застолля: «*Бабка несла звараную ёй кашу. Яе выкупалі, а затым разбівалі*» (г. Добруш) [2, с. 189]. У гонар бабкі-павітухі выконвалі адрасаваныя ёй песні, напрыклад:

*Каб я знала, ведала,
А хто бабкай будзе,
Пасадзіла б я яе
У агародзе на градзе
За чырвоную розу,
Палівала б я яе
Не вадою, а мёдам* (г. Добруш) [2, с. 190].

Зыходзячы з народных вераванняў, на хрэсьбінах павінна быць весела, таму *«за сталом нужна пець песні, весяліцца, чтоб жыць у дзіцёнка была такой жа»* (г. Добруш) [2, с. 191 – 192].

Разбіванне гаршка з кашай – важны кампанент у структуры радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу, дзе знайшлі ўвасабленне дзве функцыі: сакральная і практычная. «Абрад сімвалізаваў надзею на дабрабыт, здароўе парадзіхі і нованароджанага і даваў магчымасць падмацаваць іх матэрыяльна: сабраць грошы і іншыя падарункі для сям’і і бабкі» [1, с. 33]. Наяўнасць апошняй (утылітарнай) функцыі абраду «бабінай кашы» падмацоўваецца і шматлікімі фактычнымі матэрыяламі: *«Кашу трэба было выкупіць – у тарэлку клалі выкуп. Той, хто заплаце большы выкуп, меў права разбіць гаршок з кашай»* (в. Знамя) [2, с. 198].

Гаршчок з кашай разбівалі ў канцы святкавання хрэсьбін, звычайна гэтую пачэсную ролю выконваў кум, які павінен быў пакласці на кашу грошай больш за іншых гасцей: *«Усе на кругу кладуць грошы на кашу, у каго сколькі ёсць. Кум доўжан выйграць кашу, палажыўшы больш за ўсіх грошай. Гаршок аддаюць куму, і ён доўжан разбіць яго аб вугал стала. Раздавалі кашу гасцям і кожнаму дávalі па чаранку, якія яны неслі дадому»* (зап. ад Ганны Цімафееўны Казлоўскай, 1940 г. н., у в. Стараселле). Семантыка абрадавай кашы, як сведчаць фактычныя матэрыялы, у пераважнай большасці была звязана з ідэяй спрыяць

працягу роду. Напрыклад, чарапкі ад разбітага гаршка з кашай, паводле народных уяўленняў, мелі пэўнае магічнае значэнне ўплыву на шлюбныя адносіны, нараджэнне дзяцей: *«Маладым дзевушкам давалі кашу, штоб яны выйшлі быстрэй замуж»* (зап. ад Г. Ц. Казлоўскай у в. Стараселле). Госці іншы раз елі кашу з разбітых чарапкоў, што таксама мела магічнае прадудыравальнае значэнне, звязанае са спрыяннем нараджэнню дзяцей: *«Елі з чарапкоў. Бабка зычыла: каб у гэтай хаце было многа дзетак, як летам у полі кветак»* (г. Добруш) [2, с. 189]. Чарапкі ад гаршка, як было прынята ў многіх лакальных традыцыях Добрушчыны, клалі на галовы тым, *«у каго яшчэ няма дзяцей»* (г. Добруш) [2, с. 192]; *«Гаршок з кашай б'юць, кашу ядзяць, а чэрапкі ад гаршка ложаць маладым на галаву, каб яшчэ ражалі»* (в. Уць) [2, с. 202]; *«Маладым дзевушкам давалі кашу, штоб яны выйшлі быстрэй замуж»* (зап. ад Г. Ц. Казлоўскай у в. Стараселле). Семантыка абрадавых дзеянняў з «бабінай кашай» звязана таксама з пажаданнямі нованароджанаму хутчэй падростаць. Невыпадкова ў вёсцы Жгунь, каб паспрыяць гэтаму, *«кума за гаршок і бегае па хаце, прыгаворвае: “Як я бегаю, штобы маленькае так скоранька бегала”»* (в. Жгунь) [2, с. 192]. Спецыфічна адметным у вёсцы Гардуны было захоўванне чарапкоў ад гаршка з кашай на працягу доўгага часу: *«Вот ён (кум) выкупае і тады ўжо разбівае гаршок, а кума дзеля кашу з гэтага гаршка ўсім гасцям. Гаршок хавалі ў прыпечак, пакуль дзіця не жэніцца»* [2, с. 204].

У невялікай колькасці мясцовых запісаў прадстаўлены звесткі пра ўплыў абрадавай стравы (кашы) на пладавітасць свойскай жывёлы. Маюцца на ўвазе чарапкі ад гаршка з кашай, якія прыносяць дахаты і *«кідаюць у пуню свінням, каб вяліся»* (в. Перарост) [2, с. 201]; *«Кашу гэту бралі ўсе сабе дамоў. Кідалі яе скаціне, штоб скаціна вялася»* (г. п. Церахоўка) [2, с. 203]; *«Разбіты гаршчок клалі ў сараі, каб усё вялося»*

(в. Чырвоная Буда) [2, с. 204]; *«Чугунок разбівалі, і кажды, хто клаў грошы, забіраў абломак чугунка, а самы бальшы – хросны. Кашу аддавалі курам, штоб добра неслісь»* (зап. у г. Гомелі ад Ніны Пятроўны Даніленка, 1959 г. н., пражывала ў г. п. Церахоўка).

Жыхары Добрушчыны надавалі «бабінай кашы» і магічную лекавую сілу: *«Усе прысутныя стараюцца ўкрасць бабінай кашы, калі яе з’ясі, то зубы балець не будуць»* (в. Перарост) [2, с. 201]; *«Осколки от горшка хранились, и при появлении первых зубов у ребёнка осколками горшка тискали по дёснам, чтобы быстрее и легче резались зубы»* (зап. ад Т. М. Буднікавай у в. Дубраўка).

Святкаванне хрэсьбін на Добрушчыне завяршалася жартоўным звычайем «адвозіць бабку-павітуху»: *«Вечарам павітуху каталі па сялу на баране»* (зап. ад В. Г. Грудавенка ў в. Баршчоўка); *«Затым мужыкі прыносілі барану, садзілі на яе бабку і на сабе цягнулі ў карчму. Там працягвалі есці, спяваць і весяліцца»* (в. Знамя) [2, с. 198].

Сістэмна прадстаўленыя матэрыялы па радзінна-хрэсьбінных абрадах і песнях Добрушкага раёна, захоўваючы агульнаэтнічную аснову, дэманструюць багацце мясцовай спецыфікі на ўзроўні розных структурных кампанентаў гэтага абрадавага комплексу і звязаных з імі прыкмет і павер’яў. Прыведзеныя звесткі раскрываюць багаты ўнутраны свет беларусаў, якія з высокай адказнасцю выконвалі абрадавыя дзеянні, сімвалічна скіраваныя на захаванне здароўя немаўляці і яго засцярогу ад няшчасця, прытрымліваліся спрадвеку захаваных у народнай памяці продкаў правіл і прадпісанняў для жанчыны-маці.

ЛІТАРАТУРА

1. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А.С. Фядосік [і інш.]; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.

2. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўт.-уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе богатых экспедиционных фактических материалов рассматриваются регионально-локальные особенности родинно-крестинной обрядности одного из районов Гомельской области – Добрушского. Проанализированы отдельные структурные компоненты, их местная специфика, семантика и связь с мифологическими представлениями.

SUMMARY

On the basis of rich factual materials the article studies regional and local peculiarities of the maternity-christening rituals in Gomel region – Dobrush district. Separate structural components, their local peculiarities, semantics and relation to the mythological representatives are analysed.

Олюнина И. В.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРА: ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 06.02.2023)

В постпандемийный период развития туристической отрасли всё более отчётливо наблюдаются новые тенденции. В практике гостеприимства во многих странах отмечается рост внимания туристов к безопасности региона, увеличение доли краткосрочных поездок, снижение интереса к коллективным средствам размещения, стандартным пакетным турам и массовым направлениям. Экспертами

прогнозируется рост спроса на активное участие туриста в путешествии, стремление быть не пассивным зрителем либо потребителем, а создателем, соавтором туристической программы. Этим объясняется популярность авторских иммерсивных туров с возможностью полного погружения и получения омниканального опыта. Значительную часть впечатлений туристов может обеспечивать состав группы, интересный её участникам, либо гид/экскурсовод/руководитель группы, обладающий уникальными знаниями, умениями, навыками интерпретации культурного и природного наследия.

Одним из отчётливых трендов последнего времени стало падение спроса на классические культурно-познавательные туры и рост популярности *discovery*-туризма. Суть таких туров составляет знакомство с культурой дестинации через открытие, приключение, переживание незабываемого впечатления. Часто туристы стремятся посетить непопулярные в туристическом отношении направления. В такой ситуации эксперты прогнозируют более равномерное распределение турпотока и повышение шансов различных территорий на создание актуальных туристических продуктов. Таким продуктом для Беларуси может стать этнографический туризм, так как этнокультурное богатство и разнообразие регионов предоставляют оптимальные возможности создания ценностного предложения для разных сегментов туристического рынка.

Для создания персонализированного этнографического турпродукта необходимо произвести инвентаризацию всех ресурсов региона. Одной из причин данного процесса является рост популярности поездок выходного дня, постоянный поиск туристами новых мест, впечатлений и форматов для таких путешествий. Чтобы удовлетворить растущий спрос, необходимо чёткое понимание того, какие ценности

возможно создать для туристов на конкретной территории. При формировании тура важно определить соответствующие модули, так как в ближайшее время прогнозируется рост для тех видов туризма, где путешественник будет получать дополнительную ценность в виде событийных мероприятий, образования, оздоровления, нетворкинга. Для создания подобных модулей этнографического тура в нашей стране имеются все необходимые ресурсы.

В соответствии с Законом Республики Беларусь «О туризме» под туристическими ресурсами принято подразумевать природные комплексы и объекты, объекты социально-культурного назначения, культурной инфраструктуры и отдыха, удовлетворяющие потребности туристов и экскурсантов. Основными целями государственного регулирования туристических ресурсов являются их охрана и рациональное использование, обеспечение к ним равного доступа участников туристической деятельности, а также привлечение и эффективное использование финансовых ресурсов для реализации программ, проектов и мероприятий, направленных на поддержку туристической индустрии [1].

Туристическая индустрия, по прогнозам экспертов, в ближайшем будущем всё более чётко будет распадаться на «инфраструктурную» (базовый сервис) и «контентную» (впечатления) части. Инфраструктурные ресурсы должны обеспечивать доступ к туристическим ресурсам и их рациональное использование, а также приносить постоянный доход. Возможность увеличить турпоток получат те территории, которые смогут предоставить туристам комфортные места проживания и транспортные средства нужного уровня качества на основе круглогодичного цикла шеринга (электросамокаты, велосипеды, квадроциклы, снегоходы, электромобили, скутеры и т. д.). Кроме того, в

дестинации необходимо создать рестораны, бары, кофейни, пекарни, продуктовый ритейл и кейтеринг, а также индустрию развлечений самого высокого уровня качества. Таким образом, будет расти возможность встраивания местных микробизнесов в территориальную экосистему для формирования персонализированного этнографического турпродукта.

Природное и культурное наследие регионов Беларуси формирует уникальный этнокультурный ландшафт региона, обладающий высокой степенью привлекательности для туристов. Использование всех типов ресурсов осуществляется местными жителями и органами власти в соответствии с Целями устойчивого развития. При формировании этнотура необходимо классифицировать имеющиеся ресурсы с учётом таких факторов, как происхождение, степень сохранности (скорость исчерпания), возможность замены, восстановления (самовосстановления), характер использования, функциональная/технологическая пригодность, эстетическая привлекательность, степень комфортности, значимость и другие [2, с. 41 – 73]. Кроме того, важно учитывать аттрактивность, целостность и включённость в культурный ландшафт, ёмкость и устойчивость, уникальность и известность объектов. На подготовительном этапе следует охарактеризовать площадь распространения ресурсов, сезонность эксплуатации и нагрузку турпотока, а также объём запасов и возможность их многократного использования. Важнейшим ресурсом является необходимое количество достаточной и достоверной информации обо всех объектах туристической дестинации.

В современном маркетинге принято выделять пять типов ресурсов: финансовые, материальные, человеческие, организационные и отношенческие. При проектировании тура могут использоваться все типы, но ключевой вклад вносят только отвечающие за создание и

доставку ценности продукта. В туристическом бизнесе значительный процент составляют человеческие ресурсы, а именно: способность к обработке информации, умение создавать и развивать сеть личных контактов, эмпатия, выносливость, когнитивная гибкость. Решающую роль в успехе этнографического тура играют компетенции гида (экскурсовода, проводника, руководителя группы), который помимо кругозора и обширных познаний в самых разных сферах должен обладать навыками поведения в чрезвычайных ситуациях и оказания первой помощи, управления конфликтами и актёрского мастерства, практическими знаниями различных типов оборудования и снаряжения, а также управления техникой.

Один из популярных современных слоганов в туризме «Люди едут к людям и с людьми» свидетельствует о том, что те территории, где обычные люди смогут дать туристам новые впечатления, получают серьёзные шансы на успех. Уникальность впечатлений будет иметь возрастающее значение, так как подобный контент имеет большой потенциал в соцмедиа. Кроме того, эксперты прогнозируют рост совместных путешествий туристов разных поколений: таким образом, важно подготовить полноценный детский продукт, так как направления, не интересные детям, потеряют популярность и у взрослых. В целом, разработчикам этнографического турпродукта следует учитывать теорию поколений, поскольку вкусы и требования к обеспечению безопасности и удовлетворению базовых потребностей имеют серьёзные расхождения у туристов разного возраста. Значительный сегмент в ближайшем будущем составят путешественники форматов «bleisure» и «workation», работающие из любой точки мира, в том числе и в путешествии с семьями.

Популярности этнографических туров будет способствовать выбор такими путешественниками аутентичных домов для среднесрочного проживания в ритме *slow*-туризма с выбором местной кухни и образа жизни. Возрастные категории 30+ и 50+ будут составлять самый большой сегмент платёжеспособных туристов, при этом увеличится разнообразие их предпочтений, что даст шанс для выхода на рынок небольших бизнесов, ориентированных на группы маломобильных и возрастных туристов, детей и подростков, представителей различных религиозных конфессий, субкультур и других. Таким образом, главным инвестором проектирования этнографического тура станет местное население и бизнес, обладающие пониманием необходимого эффекта для территории при формировании новых рабочих мест, создании инфраструктурных объектов и т. д.

В чек-лист перед началом проектирования тура должны войти следующие вопросы: разрабатывается один продукт или экосистема; все ли необходимые ресурсы доступны; достаточно ли экспертов, оборудования, инвестиций; кто является заказчиком, а кто реальным пользователем турпродукта; каковы потенциальные риски; каков ожидаемый результат; является ли предложение уникальным на рынке?

На этапе продумывания концепции и ключевой идеи турпродукта важно чётко представлять его целевую аудиторию, так как это повлияет на название. Оно должно быть ярким, уникальным, выразительно отличающимся от других и точно отражающим суть тура, его задачи и конкурентные преимущества. При анализе целевой аудитории следует учитывать гендерную и возрастную сегментацию, уровень дохода, географические характеристики, профессиональные сферы, соцсети, привычки и увлечения. Для максимально эффективного выбора целевой аудитории эксперты рекомендуют создание *CJM* (карта путешествия

клиента) на подготовительном этапе проектирования маршрута. Одним из эффективных способов формирования качественного и доступного турпродукта является вовлечение конечного потребителя, потенциального туриста на этапах разработки и тестирования. Критериями успешности проектируемого этнографического тура становятся различные кооперации, помогающие выявить и тиражировать успешные локальные туристические практики, преобразовать их в кластеры и т. д. [4, с. 20].

Сезонность и продолжительность тура должны быть дифференцированы для каждого из его вариантов. Необходима чёткость в описании событийных мероприятий, а также транспортного обслуживания и вариантов его замены. Удобство логистики часто играет решающую роль в выборе тура. Особенно важны начальная и конечная точки маршрута. Тайминг маршрута должен быть просчитан максимально чётко и соблюдаться неукоснительно.

Важен этап сбора и систематизации объектов, необходимых для составления туристического маршрута, продумывание его логики и структуры (кольцевой, линейный, радиальный, комплексный), обеспечение вариантов замены различных модулей и фиксации внимания туристов на кульминации маршрута. Среди объектов нужно выделить особенные и необычные, в гастрономии подчеркнуть аутентичность, продумать интерпретацию исторических событий. При этом важно соблюдение культурного контекста, задействование всех этнографических элементов. Бережному отношению к этнокультурному наследию будут способствовать общение со старожилами региона, экспертами локальных сообществ, представителями бизнеса и туристских информационных центров, культурных и туристических организаций, местными блогерами, творческими людьми,

исследователями и учёными. После сбора информации об объектах целесообразно провести модифицированный *SWOT*-анализ с корректировкой (*TOWS*-матрица) сильных и слабых сторон в контексте поставленных разработчиками целей на фоне развития конкурентных дестинаций. Угрозы и возможности должны анализироваться в макро- и микро-среде туристического рынка [3].

Карта маршрута должна быть легко читаема на смартфоне, программа – иметь подробные описания всех активностей с указанием длительности переездов и вариантов размещения, а цена – адекватно отражать всё, что входит в тур и стоимость дополнительных услуг. Большое внимание следует уделить организации безопасности, сохранности здоровья и имущества, экскурсионного обслуживания и досуга туристов. До начала тура туристы должны получить необходимую и достаточную информацию, касающуюся всех деталей программы, в том числе особенностей организации питания на маршруте. Важно обеспечить туриста максимально подробными сведениями по необходимому снаряжению и экипировке, а также о физической форме для прохождения маршрута (следует указывать средний километраж дня, скорость движения транспорта, время на маршруте в зависимости от сезона, количество объектов показа и санитарных остановок, точки ночёвок). При наличии событийной/образовательной составляющей туристы должны быть детально информированы о концепции и программе предстоящих мероприятий.

Таким образом, современный этнографический тур должен иметь круглогодичный эко/дискавери-формат с событийным компонентом, содержать максимальную наполненность новым опытом и впечатлениями (12-15 часов в сутки), иметь привлекательную «упаковку

идентичности» и дополнительную ценность в виде модулей по оздоровлению, образованию, нетворкингу и т. д. В процессе создания тура необходимо задействовать местных профессионалов – гидов, проводчиков, краеведов, которые обеспечат туристам иммерсивное путешествие с полным погружением в культуру территории. Для создания подобного тура на этапе подготовки требуется полный анализ ресурсов территории, природных и нематериальных активов, точек аттракции, а также соблюдение алгоритма формирования турпродукта, проведение *SWOT*-анализа и создание *CJM* гостя. Большую роль на этом этапе играют партнёрские интеграции, создаваемые для популяризации и продвижения лучших туристических практик региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон Республики Беларусь «О туризме» №129-3 от 11 ноября 2021 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://etalonline.by/document/?regnum=h12100129>. – Дата доступа: 21.01.2023.
2. Людвиг, Л. П. Региональные туристские ресурсы: понятие, влияние на развитие туризма, стратегии управления / Л. П. Людвиг, Н. Н. Даниленко. – Иркутск : Изд-во БГУЭП, 2008. – 210 с.
3. Олюнина, И. В. SWOT-анализ как метод научных исследований в туризме / И. В. Олюнина // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2021. – Вып. 29 – С. 493 – 500.
4. Ушакова, Е. О. Совершенствование методических подходов к комплексной оценке ресурсов территории для развития сферы туризма : дис. ... канд. эконом. наук : 08.00.05 /Е. О. Ушакова. – Новосибирск, 2016. – 233 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается подготовительный этап практики концептуального проектирования этнотуристического маршрута в современных условиях.

Анализируюцца разлічныя тыпы рэсурсаў тэрыторыі. Ахарактэрызаван алгарытм фарміравання турпрадукта.

SUMMARY

The article examines preparatory stage of the practice of conceptual design of an ethno-tourist route in modern conditions. Different types of territory resources are analyzed. The tourism product formation algorithm e is characterized.

Паборцава К. В.

ДА ПРАБЛЕМЫ ДАСЛЕДАВАННЯ ПЕРСАНАЖАЎ НІЖЭЙШАЙ МІФАЛОГІІ БЕЛАРУСАЎ (ГІСТАРЫЧНЫ ПЕРЫЯД 1873 – 1912 ГГ.)

*Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2023)*

Як адзначалася ў артыкуле «Вобразы ніжэйшай міфалогіі ў запісах фалькларыстаў XIX ст.», апублікаваным у папярэднім выпуску зборніка (вып. 33) «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» (Мн., 2023) і прысвечаным гісторыі збірання і вывучэння звестак па міфалагічнай прозе беларусаў, навуковую каштоўнасць маюць матэрыялы «Белорусского сборника» (1912 г., выпуск 8) Е. Р. Раманава для даследавання народных міфапаэтычных уяўленняў. Не менш значнымі ў асэнсаванні светапогляду жыхароў з’яўляюцца і матэрыялы, якія датычацца вобразаў ніжэйшай міфалогіі і змешчаны ў іншым томе гэтага выдання (1891 г., выпуск 4). Напрыклад, варыянты міфалагічных апавяданняў пра русалку ўтрымліваюць каштоўныя звесткі пра яе знешні выгляд. Сцвярджаецца, што гэта страшная жанчына без адзення,

з доўгімі валасамі («Бог ведае, што эта за русалкі такія? Кажуць – жэнішчыны. Сама голая, страшная, валасы доўгія ў яе – цягнуцца па гоні, і ў яе, кажуць, усё так, як у чалавека, толькі не знашно, ці жэнішчына ці мужчына – усе раўны» [1, с. 140]). Пра паходжанне русалкі гаворыцца, што ёю становіцца неданошанае цяжарнай жанчынай дзіця або мёртвае: «Яны [русалкі], кажуць, з пазвалення сказаць, з скідушаў»; «Як баба не даносіць ці так мёртвага родзіць – эта ўжо яна» [1, с. 217].

Як адзначыла Л. М. Вінаградава, «сярод найбольш паказальных (персанажаўтваральных) прымет русалкі адным з найважнейшых з’яўляецца пытанне аб паходжанні гэтага персанажа, а ў рамках гэтай характарыстыкі – яго генетычная сувязь з душамі памерлых людзей» [2, с. 475].

Заслугоўваюць увагі і іншыя эмпірычныя даныя, што датычаць такіх персанажаў, як чорт, ваўкалак, лазнік, лясун і іншыя.

На старонках зборніка «Гомельскія народныя песні (беларускія і маларускія)», падрыхтаванага З. Ф. Радчанка, змешчаны звесткі пра абрад ваджэння русалкі, прымеркаваны да святкавання Купалля. З этнаграфічнага апісання аўтара вынікае, што выбар дзяўчыны на ролю русалкі цалкам адпавядаў народным уяўленням пра яе іпастась: «Русалкой выбірают ту, которая имеет самые длинные волосы; она снимает свой андарак и остаётся в одной рубахе, с растёгнутым воротом; когда же русалка постелее, то сбрасывает даже и рубаху» [3, с. XXVI].

Карыснымі для асэнсавання эвалюцыі народных уяўленняў пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі (напрыклад, ведзьма, ваўкалак) з’яўляюцца працы П. М. Шпілеўскага («Исследование о вовколаках на основании белорусских поверий» // Москвитянин, 1853. Т. 2. № 5; «Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических её

сказках» // Пантеон. – СПб., 1854. № 6), перавыдадзеныя ў 2020 г. («Фольклорное наследие белорусов. Обряды. Поверья»). У нарысе «Чары, заговариванья, суеверья, предрассудки» П. М. Шпілеўскі характарызуе ведзьму, указваючы на вытокі яе ўласцівай як дэманічнай істоты, сувязь з нячыстай сілай: «Галоўнымі захавальніцамі чараўніцтва лічыліся жанчыны, і ў пераважнасці жанчыны старыя, выродлівыя, таксама пажылыя дзевы. Народ тлумачыць гэта па-свойму і, можа быць, на якіх-небудзь даных, якія захаваліся ад прадзедаў. Ён думае, што першыя чары і ўсякае чараўніцтва ўзнікла ад жанчыны, якая будучы злоснай на ўсіх мужчын за тое, што ніхто з іх не хацеў звяртаць на яе ўвагі з прычыны яе агіднасці, вырашыла звярнуцца па дапамогу да нячыстай сілы» [4, с. 186]. Аўтар не сумняваецца ў выяўленні гэтай істотай дэманічнай сутнасці: «Ведзьмы і ведзьмары маюць, паводле ўяўленняў народа, непасрэдныя зносіны з нячыстымі духамі» [4, с. 187]. П. М. Шпілеўскі прыводзіць цікавыя звесткі адносна павер'я, звязанага з калодай як прыладай чараўніцтва ведзьмы: «Ніколі не спальваюць той калоды, на якой сякуць дровы, бо лічаць гэтую калоду прыладай чараўніц і ведзьмаў. Калі неасцярожная маці прыспіць сваё дзіця, прычынай гэтага няшчасця лічаць тое, што ведзьмы падклалі гэтую калоду пад ложак» [4, с. 190]. Закранае аўтар і іншыя аспекты, што датычацца ведзьмы: здольнасць ператварацца ў жабу-рапуху і перамяшчацца на тое месца, дзе збіраюцца ведзьмы (Лысую Гару): «Адзін парабак (слуга), заўважыўшы, як старая гаспадыня яго, абмачыўшы сярэдні палец у якую-небудзь вадкасць, ператварылася ў рапуху (жабу) і разам з іншымі падобнымі да яе ведзьмамі збіралася адправіцца на “іготи” ступе на Лысую Гару» [4, с. 188]. Сярод шкодных функцый ведзьмы П. М. Шпілеўскі адзначае адбіранне малака ў кароў: «...адпраўляецца на пашу і ў хлявы і там выдойвае ў кароў малако або

захоплівае цадзілкі (ручнік, праз які працэджваюць свежае малако» [4, с. 187]. Л. М. Вінаградава, прадставіўшы аб'ёмны фактычны матэрыял пра ведзьму, зафіксаваны на тэрыторыі Гомельска-Бранска-Чарнігаўскага памежжа і асэнсаваны ў адпаведнасці з акрэсленай ёй схемай апісання гэтага персанажа («Ведзьма шкодзіць чалавеку і яго гаспадарцы», «Ведзьма выяўляе ўласціvasці дэманічнай істоты», «Дзеянні чалавека ў адносінах да ведзьмы»), падкрэсліла, што матыў адбірання малака ў чужых кароў «з'яўляецца цэнтральным у наборы шкодных функцый ведзьмы і адзначаецца на тэрыторыі Палесся паўсюдна» [5, с. 42]. Звесткі пра ведзьму, запісаныя ў палявых экспедыцыях на тэрыторыі Гомельшчыны студэнтамі і выкадчыкамі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны, пацвярджаюць высновы П. М. Шпілеўскага, а таксама тэзіс Л. М. Вінаградавай аб тым, што вышэйназваны матыў (адбіранне малака ў кароў) «выступае ў якасці ідэнтыфікуючай прыметы, гэта значыць, служыць галоўным апазнавальным знакам гэтага персанажа» [5, с. 42].

П. М. Шпілеўскі прывёў цікавыя звесткі пра ваўкалака на старонках працы «Исследование о вовколаках на основании белорусских поверий». Як патрыёт роднага краю, ён падкрэсліваў, што «больш за ўсіх славяна-рускіх і нават, увогуле, славянскіх плямёнаў можа пахваліцца шматлікімі павер'ямі і апавяданнямі пра ваўкалакаў – ваўкалекаў – Беларусь» [4, с. 244 – 245]. Вучоны прапанаваў падзяліць ваўкалакаў на дзве групы: «Па меркаванні беларусаў, існуе два роды ваўкалакаў. Да першага адносяцца ваўкалакі-знахары, да другога – няшчасныя ахвяры іх, ператвораныя ў ваўкоў: першых беларусцы вельмі баяцца, а другіх шкадуюць» [4, с. 248].

Навуковую каштоўнасць маюць апавяданні пра гэтую істоту, запісаныя з вуснаў інфармантаў. Паводле меркаванняў

П. М. Шпілеўскага, прадстаўленыя апавяданні дапамогуць чытачу зразумець стан ваўкалакаў-ахвяр і ваўкалакаў-знахароў [4, с. 254]. Выяўленыя П. М. Шпілеўскім на аснове фактычнага матэрыялу, запісанага пра ваўкалака ў XIX ст., асноўныя моманты ў апісанні гэтага персанажа, даюць падставы пры параўнанні з сучаснымі запісамі канстатаваць як устойлівасць захавання на працягу пэўнага гістарычнага часу асобных матываў, так і факт страты некаторых іншых. А. Я. Леўкіеўская, характарызуючы ваўкалака, вылучае наступныя моманты ў апісанні гэтага вобраза: «Хто становіцца ваўкалакам», «Спосабы ператварэння чалавека ў ваўка», «Спосабы ператварэння ваўкалака ў чалавека», «Асаблівасці знаходжання чалавека ў воўчым абліччы», «Дзеянні чалавека ў адносінах да ваўкалака» [2, с. 483 – 484].

Звяртае на сябе ўвагу выказванне П. М. Шпілеўскага наконт актыўнасці бытавання народных павер'яў пра ваўкалака ў XIX ст.: «А сучасныя паданні беларусаў пра ваўкалакаў вельмі-вельмі разнастайныя і багатыя. Няма наваколля, няма вёскі, няма сям'і, дзе б не ведалі якога-небудзь самага пацешнага апавядання, самага фантастычнага павер'я пра ваўкалакаў» [4, с. 247]. Сёння ў народнай памяці захаваліся невялікія звесткі пра дадзены вобраз народнай дэманалогіі. У сувязі з гэтым тагачаснае даследаванне аб ваўкалаках, праведзенае П. М. Шпілеўскім на аснове народных павер'яў, не губляе актуальнасці, а выяўленыя аўтарам на аснове аналізу фактычнага матэрыялу асобныя аспекты, звязаныя з гэтым міфалагічным персанажам, даюць магчымасць больш глыбока асэнсаваць матывы прымхліц. Выяўленыя А. Я. Леўкіеўскай на агульнапалескім матэрыяле матывы апавяданняў пра ваўкалака маюць месца і ў сучасных запісах звестак пра гэтую істоту, якая адрозніваецца такімі адметнымі рысамі, як наяўнасць чалавечага погляду, акустычныя асаблівасці голасу,

адметнасці харчавання [6, с. 46 – 47]. Закранутыя П. М. Шпілеўскім асобныя аспекты даследавання вобраза ваўкалака (сувязь персанажа з нячыстай сілай, драпежны характар ваўкалакаў-знахароў і захаванне ў пэўнай ступені чалавечых пачуццяў ваўкалакамі-ахвярамі) надзвычай важныя для асэнсавання матываў паходжання дадзенай міфалагічнай істоты, свядомага ператварэння ў ваўкалака, калі злосныя па натуре знахар або ведзьма становяцца воўкам, і гвалтоўнага абарачэння чалавека ведзьмай або знахаром у ваўкалака. Прыведзеныя даследчыкам апавяданні пра ваўкалакаў з мэтай падмацавання сваіх разваг пра гэтых персанажаў ніжэйшай міфалогіі, як адзначыў сам аўтар, даюць магчымасць сфарміраваць дакладныя ўяўленні «як пра сілу ваўкалакаў-знахароў і знахарак беларускіх, так і пра бяdotны стан няшчасных іх ахвяр» [4, с. 261].

Нельга пакінуць па-за ўвагай працу А. К. Кіркора «Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении. Т. 3, ч. 2. Белорусское Полесье», у якой таксама змешчаны карысныя звесткі пра персанажаў ніжэйшай міфалогіі, у прыватнасці пра лесуна, ведзьму, русалку і іншых. Як адзначыла А. Я. Леўкіеўская, на тэрыторыі Палесся «ўяўленні пра ляснога персанажа развіты слаба і ў асноўным вядомы ў беларускай частцы рэгіёна. Самі тэксты пра ляснога духа нешматлікія і кароткія, а звесткі, якія ў іх змяшчаюцца, скупыя і часта зводзяцца да згадвання імя персанажа і яго асноўных дзеянняў» [7, с. 337]. У кантэксце прыведзенага выказвання менавіта надзвычай важнымі з'яўляюцца матэрыялы пра гэты персанаж, прадстаўленыя А. К. Кіркорам. Асноўныя матывы міфалагічных апавяданняў пра лесуна, як адзначае А. Я. Леўкіеўская, наступныя: «Персанажы, якія існуюць у лесе», «Знешні выгляд ляснога духа», «Функцыі ляснога духа, скіраваныя на

чалавека», «Функцыі ляснога духа, не скіраваныя на чалавека», «Адносіны чалавека да ляснога духа» [7, с. 339]. А. К. Кіркоў у раздзеле «Сляды язычніцтва ў святах, абрадах і песнях» ахарактарызаваў такіх персанажаў, як лясун, ведзьма, русалка і іншыя. Напрыклад, у апісаннях аўтарам лесуна адлюстраваны асобныя вышэйназваныя матывы, звязаныя са знешнім выглядам персанажа («Лясун (лешы) ростам роўны з самымі высокімі дубамі і іншымі дрэвамі, але калі з’явіцца на паляне, ён роўны з травою» [8, с. 271]), з яго функцыяй збіваць чалавека з дарогі («... прымушае блукаць, давядзе да распачы і тады рагоча, як шалёны» [8, с. 271]).

Выклікаюць цікавасць і звесткі пра чараўніцу (ведзьму), прыведзеныя А. К. Кіркоў: «Чараўніцы ў гэтую ноч таксама выкідаюць розныя штукі: пояць кароў расой і гэтым адбіраюць у іх малако» [8, с. 265]. У сучасных запісах звестак пра ведзьму ўстойлівым з’яўляецца матыв засцярогі свойскай жывёлы ад яе звышнатуральнага ўздзеяння, пра які прыгадвае даследчык: «...заўважыўшы, што карова менш звычайнага дае малака, гаспадыня бярэ цадзілку і варыць яе ў гаршку са святаянскім зеллем. Ад гэтага чараўніца адразу захварэе і сама прыйдзе да яе прасіць чаго-небудзь у пазыку» [8, с. 265].

Разгледжаныя ў працах фалькларыстаў-збіральных XIX ст. (Е. Р. Раманаў, З. Ф. Радчанка, П. М. Шпілеўскі, А. К. Кіркоў) звесткі пра асобных персанажаў ніжэйшай міфалогіі дазваляюць зрабіць высновы аб навуковай каштоўнасці фальклорна-міфалагічных матэрыялаў для даследавання сучаснага стану бытавання, захавання ў народнай памяці, трансфармацыі з’яў традыцыйнай культуры беларусаў, у прыватнасці міфалагічнай прозы.

ЛІТАРАТУРА

1. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Витебск : Типо-литография Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 4. Сказки космогонические и культурные. – 220 с.
2. Народная демонология Полесья: публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века. / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – Т. 2. Демонологизация умерших людей. – 800 с.
3. Радченко, З. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские) / З. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова, 1888. – XLIII, 265 с.
4. Шпилевский, П. М. Фольклорное наследие белорусов. Обряды. Поверья / П.М. Шпилевский ; сост., авт. предисл. А. Ващенко. – Минск : Беларусь, 2020. – 343 с.
5. Народная демонология Полесья: публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. – 648 с.
6. Беларуская міфалогія : хрэстаматыя / уклад. В. С. Новак. – Мінск : РІВШ, 2013. – 394 с.
7. Народная демонология Полесья: публикация текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Изд. дом ЯСК, 2020. – Т. 4. Духи домашнего и природного пространства. Нелокализованные персонажи. – 832 с.
8. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: Литовское и Белорусское Полесье. – Минск : БелЭн, 1993. – 550 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы работы фольклористов-собираателей XIX в., в которых нашла отражение информация о персонажах низшей мифологии. Особое внимание сосредоточено на трудах Е. Р. Романова, З. Ф. Радченко, П. М. Шпилевского, А. К. Киркора и других, в которых характеризуются демонологические образы. Автор статьи подчёркивает ценность для современных исследований мифологической прозы белорусов приведённых сведений по образам народной демонологии и связанных с ними народных верований.

SUMMARY

The article analyzes the works of folklorists of the 19th century, in which they reflected the information about the characters of lower mythology. Special attention is focused on the works of E. R. Romanov, Z. F. Radchenko, P. M. Shpilevsky, A. K. Kirkor and others, which characterize demonological images. The author of the article emphasizes the value of Belorussian mythological prose about the images of folk demonology and related folk beliefs for modern research.

Селях А. А.

БАЎЛЕННЕ ВОЛЬНАГА ЧАСУ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАЙ МОЛАДЗІЮ Ё 2-Й ПАЛОВЕ 1940-Х – 1980-Я ГАДЫ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2023)

Гісторыя штодзённасці ўключае розныя аспекты жыццядзейнасці чалавека. Адною з неад’емных «структур» чалавечага жыцця з’яўляюцца забаўляльныя практыкі. Формы баўлення вольнага часу моладзі ў беларускай этналагічнай навуцы разглядаліся даследчыкамі з улікам рэгіянальнай спецыфікі. У публікацыях І. Ю. Смірновай даследавалася спецыфіка маладзёжных вячорак на Міншчыне, Гомельшчыне, Брэстчыне [1 – 4]. Артыкулы А. Б. Захарэвіч прысвечаны вывучэнню формаў баўлення вольнага часу моладзі на тэрыторыі Падзвіння [5; 6]. Традыцыі моладзевых зносін на тэрыторыі Брэсцкага Палесся вывучала А. А. Гугнюк (Селях) [7 – 9]. Адметнасцю прац з’яўляецца выкарыстанне матэрыялаў з асабістых палявых даследаванняў аўтараў, што дазваляе больш поўна, праз прызму прыватнага жыцця жыхароў

вёсак рэканструяваць старонкі беларускай культуры. У айчыннай гістарыяграфіі праблема вольнага часу моладзі вывучалася пераважным чынам у межах 1-й паловы XX ст. Меншая ўвага нададзена аналізу спецыфікі форм моладзевага адпачынку ў 2-й палове XX ст. Мэта нашага даследавання – разгляд форм баўлення вольнага часу заходнепалескай моладдзю ў 2-й палове 1940-х – 1980-я гады. Асноўную частку крыніц для даследавання склалі палявыя матэрыялы, сабраныя аўтарам у сельскіх мясцовасцях Брэстчыны.

Асаблівасці сацыяльна-эканамічнага і культурнага развіцця заходнепалескага рэгіёна сталі падставай разглядаць праблему, падзяліўшы адзначаны храналагічны перыяд на 2 этапы: 2-я палова 1940-х – 1950-я і 1960 – 1980-я гады. Пасляваеннае штодзённае жыццё вясковых дзяўчат і юнакоў не было пазбаўлена адпачынку і забаў. Кажучы пра змест і формы баўлення вольнага часу ў пасляваеннай вёсцы, адзначым іх абмежаванне, з аднаго боку, рытмам працоўнай дзейнасці (земляробчых і хатніх клопатаў), з другога – сацыяльна-эканамічным становішчам. Вольны час моладзі пасля вайны змяшчаў заўважны пласт традыцыйнай сялянскай культуры. Цяжкасці матэрыяльнага становішча сем’яў вымушалі вяртацца да традыцыйных промыслаў (прадзення, ткацтва, шыцця) амаль на працягу ўсяго пасляваеннага дзесяцігоддзя. У гэты перыяд асноўнай формай баўлення часу вясковай моладзі заставаліся «вячоркі» і «попрадкі». Наяўная рэальнасць вызначала пераважна «працоўную» скіраванасць гэтых мерапрыемстваў: *«Сходілась маладэжь: хто перья, скубёт, хто в’яжа»* (зап. у 2021 г. ад Я. П. Серады, 1937 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н); *«Пуся вайны всё сваі роботы було, самі рубелэ. Фартушкэ шелэ, сорочке полотненые, постулэ»* (зап. у 2021 г. ад Г. С. Саўчук, 1933 г. н., у в. Сварынь, Драгічынскі р-н). З мэтай прыемна і весела правесці час у

кампаніі дзяўчат вячоркі наведвалі хлопцы. І, калі першыя занадта засяроджваліся на сваёй працы, хлопцы маглі яе сапсаваць: падпаліць кудзелю, зняць з яе пражу і заблытаць ніткі, схаваць верацяно, скінуць шнур: *«Прыдуць хлопцы з гармонем – кудэлі в куток, і танцы. Пэсок ано в гору лэтыть»* (зап. у 2021 г. ад Н. С. Юрко, 1932 г. н., у в. Моладава, Іванаўскі р-н); *«Вона кудэлю прадэ, а сіджу боком і – раз, пальцам шнур скэну. Нытку от кудэлі, раз, часом одорваў. Такія вэсэлоці булы»* (зап. у 2022 г. ад А. В. Прыступчыка, 1924 г. н., у в. Ляхчыцы, Кобрынскі р-н).

Пытанне арганізацыі вольнага часу насельніцтва, уключаючы падлеткаў і моладзь, у кантэксце разгортвання культурна-масавай работы ў вёсцы ў пасляваенны перыяд было дастаткова актуальным, паколькі яно разглядалася як частка агітацыйна-прапагандысцкай працы [10]. У хуткім часе пасля заканчэння ваенных падзей (2-я палова 1940-х – 1950-я гг.) у вёсцы пачалі стварацца цэнтры культурнага жыцця, пераважным чынам клубы, хаты-чытальні, чырвоныя куткі, гурткі самадзейнасці. Так, ужо ў 1946 г. у Пружанскім раёне, згодна са справаздачай аб працы культасветустаноў, была наладжана праца 2 хат-чытальняў, 82 чырвоных куткоў, 6 клубаў, а таксама гурткоў самадзейнасці, сярод якіх 23 драматычных, 21 хоравых, 12 танцавальных, 2 музычных [11, арк. 2, 8]. Загадвалі імі, як правіла, мясцовыя настаўнікі. Моладзь і дарослыя маглі паслухаць лекцыі, радыё, пачытаць часопісы, паглядзець кінакарціны. Так, загадчык хаты-чытальні ў вёсцы Стрыгава Кобрынскага раёна ў выпуску раённай газеты за сакавік 1948 г. пісала: «...сумесна з камсамольскай арганізацыяй в. Стрыгава мы правялі некалькі моладзевых вечароў. Запрасілі гарманіста, арганізавалі спачатку танцы, потым ўперамешку з танцамі калектыўнае радыёслуханне, чыткі газет і часопісаў, таварыскія

гульні <...> Наведванне хаты-чытальні ўжо ўвайшло ў звычку моладзі і сялян» [12]. У моладзі Пескаўскага сельсавета Кобрынскага раёна любімым месцам збору была сядзіба «Патрыкі»: «У прасторнай хаце, дзе змяшчаюцца кантора саўгаса і чырвоны куток камсамольскай арганізацыі, збіраюцца дзясяткі юнакоў і дзяўчат з Патрык, Мазур, Забужак і іншых суседніх вёсак. Пад кіраўніцтвам камсамольцаў саўгаса тут ладзяцца масавыя таварыскія гульні, танцы пад гармонік, выконваюцца народныя песні, наладжваецца кінапаказ» [13]. Газета «Чырвоная зорка» паведамляла аб тым, што на пачатак 1954 г. густая сетка культурна-асветніцкіх устаноў працавала ў Драгічынскім раёне: 1 раённы і 1 сельскі дамы культуры, 7 сельскіх клубаў, 18 хат-чытальняў, 7 сельскіх і 2 гарадскія бібліятэкі. Акрамя гэтага, па абслугоўванні насельніцтва раёна працавала 14 кінаўстановак, з іх 9 перасоўных [14, с. 407]. Культурнае жыццё, разбуранае вайной, паступова адраджалася і ў Пінскім раёне. Калі ў 1948 г. было 16 хат-чытальняў, 3 раённыя і 4 сельскія бібліятэкі, то ў 1956 г. працавалі раённы Дом культуры, 11 сельскіх ДК, 12 бібліятэк, 4 сельскія клубы, 18 хат-чытальняў, 48 калгасных клубаў [15, с. 449 – 450].

Разам з тым, звяртае на сябе ўвагу якасць працы культурна-асветніцкіх устаноў. Тыповая карціна стану цэнтраў культурна-масавага жыцця ў сельскай мясцовасці адлюстравана ў пратаколе пасяджэння першай сесіі Бярозаўскага раённага Савета дэпутатаў працоўных ад 7 сакавіка 1963 г.: «Узровень культурна-асветніцкай работы ў раёне яшчэ адстае ад пастаўленых задач. Большасць сельскіх клубаў і сельскіх дамоў культуры яшчэ не з'яўляюцца праваднікамі культуры ў вёсцы. Амаль усе яны не ацяпляюцца, пра якую ж працу можна казаць у такіх клубах? Ёсць такія клубы, якія з'яўляюцца не ўзорам культуры, а расаднікам бескультур'я. Дрэнна яшчэ працуюць па абслугоўванні

насельніцтва не толькі сельскія клубы, але і РДК г. Бяроза, дзе акрамя стыльных танцаў, прычым пачварна скажоных, нічога амаль не праводзіцца супрацоўнікамі РДК» [16, арк. 26]. Непрыхільна ахарактарызавана праца па арганізацыі адпачынку моладзі ў канцы 1950-х гадоў у Кобрыне: «Трэба прама сказаць, што праца арганізавана дрэнна. У вольны час маладыя людзі бязмэтна ходзяць па вуліцах. Адзінай забавай з'яўляюцца танцы: летам – у парку, восенню і зімой – у клубе і ў ДК. Не праходзяць танцы без хуліганства <...> Час райкому камсамола ўсур'ез заняцца адпачынкам моладзі» [17].

Знамянальнай падзеяй у вёсцы ў 50 – 60-я гады ХХ ст. быў паказ кінафільмаў, куды збіралася ў тым ліку і моладзь. Як успамінала рэспандэнтка, *«кэдалэ картоплі садэтэ, талушкі доіты – біглы на кіно»* (зап. у 2021 г. ад Г. М. Міхальчук, 1946 г. н., у в. Дарапеевічы, Маларыцкі р-н). Прысутнічаць на кінапаказе, як расказвалі інфарманты, атрымлівалася не ва ўсіх, асабліва ў дзяцей і падлеткаў: *«Кіномеханік прыйізвав. Дэсь собралэсь, на грушы повісылэ простэнь, і там двіжжок стоіть, якось його прымайстроўвалэ. На брыгадэ (мехдвор), в конюшні, прыбэруть, підмэтуць. Людэй то мніго було. А после в школі сталэ показватэ гэты кіна. 5 копійк білет. Мама даст 5 копійк, яйцэ якое здасэ, бутылкэ здасэ в магазін. Дэ колы сцягвалэ (кралы) 5 копійк»* (зап. у 2021 г. ад З. П. Селях, 1952 г. н., у в. Батчы, Кобрынскі р-н); *«Выпросіш у матэры дві яйці, то попадэш на кіно. Трэба ейця шукаты, колы кіно прыйідэ»* (зап. у 2022 г. ад А. А. Сцепанюка, 1938 г. н., у в. Дарапеевічы, Маларыцкі р-н).

Нягледзячы на спробы ўлады арганізаваць культурнае жыццё ў вёсцы адпаведным чынам (з канкрэтнымі формамі і зместам мерапрыемстваў), дамінуючай формай баўлення часу ў 50 – 60-я гады ХХ ст. былі традыцыйныя «вячорачныя зборні». Мы выкарыстоўваем

гэтае паняцце як адзін з відаў адпачынку і забаў моладзі ў вольны ад працы час, якія праводзіліся ў памяшканні або на адкрытай прасторы. У вёсках Заходняга Палесся існавалі шматпланавыя зборышчы моладзі, якія дзейнічалі па сваіх, прынятых усімі звычайх. Іх мясцовыя назвы былі разнастайныя. Пры гэтым адзін і той жа тып моладзевых сустрэч мог мець розныя назвы. І наадварот, розныя віды маглі бытаваць у адным або розных раёнах пад адным найменнем. Сярод асноўных формзборняў заходнепалескай моладзі, якія называлі рэспандэнткі, былі «музыка», «танцы», «гульцыя». Месца збору адпавядала сезону: у вясенне-летні перыяд збіраліся на вуліцы, восенню і зімой – у хаце. Жанчыны ўспаміналі: *«Вжэ гармоніст прыходыць. Кругом тако лавкі пораставляють самоделочные, а посрединочке танцы»* (зап. у 2021 г. ад Н. І. Марчук, 1946 г. н., у в. Пруск, Жабінкаўскі р-н); *«Субота чы наділя – до 11, 12 часов танцы на вульці. Дядьку гармоніста запросым. Зімою – по домам танцувалы»* (зап. у 2022 г. ад Я. А. Пашкевіч, 1942 г. н., у в. Споравы, Бярозаўскі р-н). Не зніклі яшчэ з бытавання ў гэты перыяд традыцыйныя вячоркі (як працоўнае мерапрыемства). Асобныя ўспаміны сведчаць аб іх захаванні да 70 – 80-х гадоў ХХ ст. Дзяўчаты па-ранейшаму працягвалі засвойваць і практыкаваць навывкі (вышыўка, ткацтва, вязанне) на вячорках. Але вязалі і вышывалі ў большасці выпадкаў з мэтай ўпрыгожвання хатняга інтэр'ера: *«На будні былі вэчоркі. Хто прав, хто вышывав, хто гарункы вязав. Я рушніка вышываты ходыла. Якіе там вышывкі булы, колы там хлопцы? Тые хлопцы так зашыюць того рушніка, шо трэба попораскідаты, шо б маты ны бачіла, шо там нароблёна»* (зап. у 2022 г. ад Н. Л. Янушчык, 1962 г. н., у в. Бездеж, Драгічынскі р-н); *«До Нового года и после Крещения ставили станок ткацкий по очереди по домам. Ткали*

рушники, ходники, вышивали» (зап. у 2022 г. ад В. М. Гузарэвіч, 1963 г. н., у в. Новы Двор, Пінскі р-н).

З цягам часу моладзевыя вечарыны перажылі пэўную трансфармацыю: перамясціліся з хат і надворкаў у клубы. Альтэрнатывай хатнім «вячоркам», вулічным «музыкам» сталі танцы ў клубах. Але, акрамя клуба, дзяўчаты і юнакі, як і раней, збіраліся для баўлення часу на вуліцы: *«Летом, как каникулы, собирались все, и в клубе танцы. В будние дни клуб закрыт, то соберёмся у одной девочки. Помню, у её двор большэй був, и хлопцы вжэ на машинах тэx робочых, колхозных, прыйідуць. Одэн з одні стороны станэ, другі – з другоі, свет повключают и танцы всю ночь, музыка греміт»* (зап. у 2022 г. ад С. С. Міранюк, 1945 г. н., у в. Навасёлкі, Кобрынскі р-н).

Формы баўлення вольнага часу ў значнай ступені вызначаліся канфесійнай прыналежнасцю. Праваслаўнаму і каталіцкаму насельніцтву былі ўласцівы аналагічныя па форме і зместу моладзевыя камунікацыі. Спецыфічнасцю вызначалася баўленне вольнага часу пратэстанцкай моладдзю: *«На танцы я худэла, алэ ны танцювала. Маты ны рузрышала, бо веруюшчая була. На музэкі нільзя іты»* (зап. у 2021 г. ад Г. С. Саўчук); *«Мы своих компаний держались. В клуб было ходить неприемлемо. У нас считалось это всё мирское, нам это нельзя. В деревне 2 недели перед рождеством и после проводились “святые вечера”. Все верующие собирались, пели, общались»* (зап. у 2022 г. ад Т. А. Рыжук, 1957 г. н., у г. Кобрын).

У вясенне-летні перыяд у заходнепалескіх вёсках у 1960 – 1980-я гады, акрамя танцаў у клубах і на двары, існавалі агульнавядомыя месцы, куды падцягвалася ўся моладзь для баўлення часу. Спецыфічнымі ў розных мясцовасцях былі назвы месцаў збору: «каля Сёмака» (ад імя гаспадара, на лаўцы якога збіраліся); «за гумнамі», «на

бабу» (назва драўлянага слупа); «на прэзьбах», «кола лыпы», «кола трансформатора». Часам знакавым месцам кансалідацыі былі часткі вёскі, што мелі свае найменні: *«На выгонках збыралыся, на сэлі, на забалотці, на шыроком»* (зап. у 2022 г. ад Н. І. Ксёнда, 1960 г. н., у а/г Тышкавічы, Іванаўскі р-н).

Папулярнай формай адпачынку былі школьныя вечары. Моладзь збіралася ў школе, дзе спачатку, як правіла, чыталася нейкая тэматычная лекцыя, пасля якой ладзіліся танцы. Танцавалі пад гармонік, патэфон, пазней – магнітафон.

Прыкладна з канца 1960-х гадоў у побыт вясковых хлопцаў і дзяўчат увайшло святкаванне «Дня савецкай моладзі». Як успаміналі жанчыны, за вёскай, на лясной паляне ці каля возера, мясцовая адміністрацыя арганізоўвала святкаванне, фестываль. Расстаўляліся гандлёвыя палаткі, ладзіліся канцэрты. У некаторых вёсках у гэты дзень арганізоўвалі паездкі ў гарадскі парк на танцы: *«Привозили молодёжь с деревень в машинах, газонах бортовых в парк. Море машин, молодёжи море, носа не всунешь на танцплощадку»* (зап. у 2022 г. ад Л. Д. Садоўскай, 1949 г. н., у в. Бярэзніца, Пружанскі р-н); *«Як то день молодёжи, то нас, дівчат і хлопців, грузовэйю машыною вэзуть у парк. То мы дывымось вжэ, як воны (гарадская моладзь. – А. С.) там ходять»* (зап. у 2022 г. ад Н. П. Барысюк, 1942 г. н., у в. Ляхчыцы, Кобрынскі р-н).

Такім чынам, у 2-й палове 1940-х – 1980-х гадах існавалі рознапланавыя формы кансалідацыі заходнепалескай моладзі. Баўленне часу знаходзілася ў карэляцыі з сацыяльна-эканамічнымі і культурнымі працэсамі, якія адбываліся ў вёсцы ў адзначаны перыяд. У пасляваеннае дзесяцігоддзе актуальным было наладжванне традыцыйных вячорак з працоўнай скіраванасцю. Пачынаючы з 2-й паловы 1950-х – 1960-я гады,

калі адбылося паляпшэнне матэрыяльна-побытавых умоў вясковага жыцця, узніклі культурныя ўстановы, папулярнымі практыкамі адпачынку ў моладзевым асяроддзі былі танцы ў клубах, а таксама «музыка» і «танцы» на адкрытай прасторы, якія насілі забаўляльны характар і выконвалі рэлаксацыйную функцыю. У канцы 1960-х – 1980-х гадах, нягледзячы на пашырэнне ў вёсцы працы клубаў, дамоў культуры, не згубіла актуальнасці традыцыя моладзевых збораў на вулічных прасторах. Моладзю вызначаліся свае «цэнтры» – месцы сустрэч, што мелі спецыфічныя ў розных мясцовасцях назвы.

ЛІТАРАТУРА

1. Смирнова, И. Ю. Неглюбские молодёжные вечера зимнего периода / И. Ю. Смирнова // Традиции материальной и духовной культуры Усходняга Палесся : матэрыялы міжнар. навук. канф., Гомель, 20-21 мая 2004 г. : у 2 ч. / гал. рэд. А. А. Станкевіч. – Гомель, 2004. – Ч. 1. – С. 193 – 197.
2. Смірнова, І. Ю. Калядныя вячоркі / І. Ю. Смірнова // Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 1. / В. І. Басько [і інш.] – С. 55 – 62.
3. Смірнова І. Ю. Піліпаўскія вячоркі / І. Ю. Смірнова // Традиційная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агульн. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2008. – Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. – Кн. 1. / В. І. Басько [і інш.] – С. 226 – 233.
4. Смірнова, І. Ю. Маладзёжныя вячоркі на Міншчыне / І. Ю. Смірнова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў IV Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29-30 красавіка 2010 г. / рэдкал.: М. А. Мажэйка (старшыня), В. В. Калацэй, С. К. Канановіч. – Мінск, 2010. – С. 68 – 70.
5. Захарэвіч, А. Б. Вячоркі як адна з формаў баўлення вольнага часу ў беларускай вёсцы Падзвіння ў 1930 – 1950-я гг. / А. Б. Захарэвіч // Труды молодых

специалистов Полоцкого государственного университета. Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2010. – Вып. 41. – С. 63 – 64.

6. Захарэвіч, А. Б. Радыё і кіно як формы баўлення вольнага часу беларускай моладзі ў 2-й чвэрці XX ст. / А. Б. Захарэвіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 160 – 165.

7. Гугнюк, О. «Деревенские вечёрки»: традиции гендерного общения сельской молодёжи в середине XX в. (на полевых материалах Брестского Полесья) / О. Гугнюк // Wspólne dziedzictwo kulturowe. Dialog kultury z naturą / red. M. Winograd. – Białystok, 2016. – С. 430 – 440.

8. Гугнюк, О. А. Вечёренные мероприятия в культуре повседневности села в 20 – 40 гг. XX в. (на примере Малоритчины) / О. А. Гугнюк // XVIII Республиканская научно-методическая конференция молодых учёных, Брест, 13 мая 2016 года : сб. материалов, : в 2 ч. / ред. А. Е. Будько. – Брест, 2016. – Ч. 1. – С. 101 – 102.

9. Гугнюк, О. А. К вопросу о названиях досуговых мероприятий сельской молодёжи на Брестчине (30 – 50 гг. XX в.): опыт исследования / О. А. Гугнюк // Первый шаг в науку – 2016 : сб. материалов Междунар. форума «Первый шаг в науку – 2016», Минск, 4-5 ноября 2016 г. : в 2 ч. / Центр молодёжных инноваций ; Минский городской технопарк. – Минск, 2016. – Ч. 1. Секционные заседания студенческой молодёжи – С. 191 – 193.

10. Назаров, А. И. Досуг сельской молодёжи в советском тылу в годы Великой Отечественной войны [Электронный ресурс] / А. И. Назаров.– Режим доступа: <https://www.gramota.net/materials/3/2009/3/32.html>. – Дата доступа: 06.03.2023.

11. Отчёт о работе культпросветучреждений Пружанского района по состоянию на 20 мая 1946 г. // Зональный государственный архив в г. Кобрине (ЗГАКоб). – Ф. 421. Оп. 1. Д. 1. Л. 2 – 8.

12. Тарасюк, В. Как мы наладили работу избы-читальни / В. Тарасюк // Труд. – 1948. – 25 марта. – С. 2.

13. Тибаровский, В. В часы досуга / В. Тибаровский // Труд. – 1948. – 18 марта. – С. 2.

14. Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Драгічынскага раёна / рэдкал.: Я. Я. Аляксейчык (гал. рэд.) [і інш]. – Мінск : БелТА, 1997. – 575 с.
15. Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Пінскага раёна / рэдкал.: Г. К. Кісялёў (гал. рэд.) [і інш]. – Мінск : БелТА, 2003. – 624 с.
16. Протокол № 1 засядання першай сесіі Берэзовскага раённага Савета дэпутатаў трыюшыхся 9-го созыва (от 07 марта 1963 г) // ЗГАКоб. – Ф. 232. Оп. 1. Д. 211. Л. 2 – 34.
17. Лукашук, Д. Пагаворым аб адпачынку моладзі / Д. Лукашук // Праца. – 1958. – 29 лістапада. – С. 2.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена осмыслению проблемы проведения свободного времени западнополюсской молодёжью во 2-й половине 1940-х – 1980-е годы. Основываясь на архивных и полевых источниках, автор рассматривает основные формы организации досуга молодёжи.

SUMMARY

The article is devoted to understanding the problem of spending free time of the youth of Western Polesie in the second half of the 1940s – 1980s. Based on archival and field sources, the author examines the main forms of youth leisure activities.

Станкевіч А. А.

СЛОЎНА-ВОБРАЗНАЕ ВЫРАЖЭННЕ ЗМЕСТУ БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЙ, ПРЫСВЕЧАНЫХ НАРОДНАМУ КАЛЕНДАРУ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 01.03.2023)

Прыказкі і прымаўкі займаюць асобнае месца ў сістэме розных жанраў вуснай народна-паэтычнай творчасці дзякуючы лаканічнай

слоўна-вобразнай форме выражэння зместу, шырокай ужывальнасці, актыўнасці выкарыстання носбітамі мовы.

Прыказкамі і прымаўкамі традыцыйна называюць устойлівыя афарыстычныя, як правіла, рытмічна арганізаваныя выразы, у якіх у вобразнай форме абагульняецца багаты шматвяковы вопыт народнага жыцця і выказваюцца разнастайныя меркаванні, парады і рэкамендацыі: «І прыказкі, і прымаўкі <...> выяўляюць бліскучыя здольнасці народа да вобразнага мыслення, яго выключную назіральнасць, разважлівасць, высокія маральныя асновы, жыццёвы практыцызм і бязмежныя моўныя багацці» [1, с. 10]. Прыказка – «афарыстычны выраз, які адлюстроўвае шматвяковы жыццёвы вопыт і мудрасць народа часцей за ўсё ў мастацка-вобразнай форме» [2, с. 398], гэта «мастацкія мініяцюры, якія ў яркай, чаканнай форме адлюстроўваюць факты жывой рэчаіснасці. Менавіта з гэтай прычыны прыказкавыя выразы прыцягваюць да сябе ўвагу і мовазнаўцаў, і фалькларыстаў, і філосафаў-логікаў» [3, с. 8].

У беларускіх парэміях занатаваны выказванні пра прыродны свет, працоўную дзейнасць, народны побыт, сацыяльныя і сямейныя адносіны, адзначаюцца маральна-этычныя каштоўнасці, высмейваюцца разнастайныя заганы і недахопы.

У асобную тэматычную групу, на наш погляд, можна вылучыць правербіяльныя выразы, у якіх адзначаюцца адметнасці народнага календара, падаюцца разнастайныя метэаралагічныя назіранні, выказваюцца агранамічныя парады. На думку даследчыкаў, такія прыказкі і прымаўкі адлюстроўваюць прыкметы каляндарнага года і «складаюць своеасаблівую сістэму народнай аграноміі і надвор'язнаўства» [1, с. 29].

Аб'ектам даследавання ў артыкуле з'яўляюцца беларускія парэміі, прысвечаныя народнаму календару, мэтай – вызначэнне слоўна-вобразнага выражэння іх зместу.

Тэматыка такіх прыказак даволі разнастайная. У іх даецца характарыстыка розных пор года («*Вясна красна, хоць галадна*» [4, с. 76]; «*Якая зіма, такое лета*» [4, с. 73]; «*Восень – на дзень пагод восем*» [4, с. 86]); адзначаюцца сезонныя прыкметы («*Гусі нізка – зіма блізка*» [5, с. 143]; «*Сустрэў грака – вясну сустракай*» [4, с. 65]; «*Зіменная ночка – бацьку сарочка*» [5 с. 213]); прадказваецца надвор'е («*Ластаўкі нізка лятаюць – дождж будзе*» [4, с. 54]; «*У сакавіку туман – у жніво дождж пан*» [4, с. 79]); даюцца прагнозы на ўраджай («*Як ідзе дождж у сакаўцы, то хлеба будзе ў рукаўцы, а як ідзе дождж у маі, то хлеба будзе і на гультая*» [4, с. 79]; «*Мокра ў маі – будуць пышныя караваі*» [4, с. 81]; «*Калі ўдасца апрэль, будзе жыту прыбыль*» [4, с. 79]); выказваюцца агранамічныя парады («*Пакуль гром не загрыміць, зямля не адтае*» [4, с. 52]; «*Сей смела, калі ў саду бела*» [4, с. 81]; «*Як зязюля скажа “ку-ку”, тады сей на цэлу руку*» [4, с. 82]); адлюстроўваюцца кліматычныя назіранні («*Люты халодны і сухі – жнівень гарачы*» [4, с. 73]; «*Гракі цяпла не прыносяць*» [5 с. 138]; «*Калі загрымела на гола, то будзе халодна вясна*» [4, с. 54]); даюцца працоўныя парады і рэкамендацыі адпаведна пары года («*Не лічы кветачкі вясною, а палічы ягадкі восенню*» [4, с. 76]; «*У травень будзь мужык управен*» [4, с. 80]; «*Трэба ўлетку назбіраць, каб зімою было што жаваць*» [4, с. 83]; «*Усё зімою згодзіцца, што ўлетку ўродзіцца*» [6, с. 101]; «*Лета праляжыш, то ўзімку ў пазыкі пабяжыш*» [4, с. 84]; «*Вясенні (вясновы) дзень год корміць*» [5, с. 124]).

Даволі поўна ў беларускіх прыказках і прымаўках адлюстраваліся народныя святы. Імя амаль кожнага святога ўпамінаецца ў народных

выслоўях, называюцца ўсе рэлігійныя святы на працягу года. Пры гэтым праводзіцца ўстойлівая паралель з кліматычнымі ўмовамі, метэаралагічнымі з’явамі, характэрнымі для гэтага часу і, як правіла, падаюцца агранамічныя парады для сельскагаспадарчай працы.

У такіх прыказках:

– супастаўляюцца стан прыроды і народны каляндар – «Грамніцы – палавіна зіміцы» [5, с. 138]; «Прышоў Пятрок – анаў лісток, прышоў Ілля – апалі два, прышоў Барыс – асыпаўся ўвесь ліст» [4, с.105]; «Прышла Пакрова – усохла дуброва» [6 с. 94];

– рэгламентуюцца ў часе розныя віды сельскагаспадарчай працы – «Прышоў Баўтрамей (Бартламей) – жыта на зіму сей» [4, с. 110]; «Ілля блізка: гніся, баба, нізка, уставай раненька, ды жні дапазенька» [4, с. 107]; «Кузьма і Дзямян прышлі – на сенакос паішлі» [4, с. 106]; «Сей лён на Галену, а будзе кашуля на калена» [4, с. 102]; «Хто на Нупрэя пасее грэч, той будзе бліны печ» [4, с. 102];

– указваюцца адпаведныя народнаму календару метэаралагічныя звесткі – «Пахом навее цяплом» [4, с. 101]; «Прышлі Сідары, прышлі і сіверы» [4, с. 101]; «На святога Ігната зіма багата, а Ігнат грамніцам рад» [4, с. 95]; «На Мацея зіма (дарога, зямля) пацее» [4, с. 97]; «Пракоп бок прыпёк» [4, с. 106];

– называюцца змены ў працягласці дня – «На Новы рок прыбудзе дня на зайчын скок» [4, с. 95]; «На Івана ноч адарвана» [4, с. 103]; «Варвара ноч уварвала» [6, с. 77].

Гэтыя прыказкі і прымаўкі маюць у першую чаргу кагнітыўную, пазнавальную функцыю і выконваюць камунікатыўна-прагматычную ролю ў грамадстве. Яны адлюстроўваюць шматгадовыя назіранні працоўнага чалавека за спрыяльнымі прыродна-кліматычнымі ўмовамі

сельскагаспадарчай дзейнасці, фіксуюць гэтыя ўмовы і выражаюць іх у афарыстычнай, выразнай і адметнай слоўна-вобразнай форме.

Слоўна-вобразныя сродкі ў правербіяльных выразах, прысвечаных народнаму календару, надзвычай разнастайныя і ахопліваюць усе узроўні моўнай сістэмы.

Большасць парэмій гэтай тэматычнай групы рыфмаваная. Іх рыфмарый багаты і разнастайны. Рыфма, як правіла, унутраная, яна звязвае не радкі, а паўрадкоўі. Сугучча ў правербіяльных выразах ствараецца рознымі відамі рыфм: часцей жаночымі, з націскам на перадапошнім складзе («*У марцы яшчэ мерзнуць старцы*» [4, с. 78]; «*Калі ў марце зямля ўбачыла неба, то не будзе хлеба*» [4, с. 78]; «*Май халодны – не будзеш галодны*» [4, с. 80]); мужчынскімі, з націскам на апошнім складзе («*Апрэль – дарога прэй*» [4, с. 79]; «*Калі ў студзені дажджы – добра не жджы*» [4, с. 74]). Сустракаецца таксама дактылічная рыфма – на трэцім ад канца складзе: «*Што летам народзіцца, тое зімой прыгодзіцца*» [4, с. 82].

Паводле характарыстыкі апошняга складу больш пашыраныя адкрытыя рыфмы, якія заканчваюцца на галосныя, нескладовыя *ў, й* («*Зімяная ночка – дзеткам сарочка*» [4, с. 91]; «*Калядкі – добрыя святкі: бліны ды аладкі*» [4, с. 94]; «*На Яўдокі голы бокі*» [4, с. 97]; «*Прыдзець Ілья – наробиць гнілья*» [4, с. 106]; «*Юры з расой, а Мікола з сяўбой*» [4, с. 99]) або спалучэнні галосных («*Жыта красуе – быдла гізуе*» [4, с. 85]; «*Лета збірае, а зіма паядае*» [4, с. 83]). Выкарыстоўваюцца таксама і закрытыя рыфмы, што заканчваюцца на зычныя гукі: «*Январ – як вар*» [4, с. 74]; «*Барыс і Глеб сеюць хлеб*» [4, с. 100]; «*Прышоў спас у самы час*» [4, с. 109]. Перавага ў прааналізаваных парэміях адкрытай рыфмы абумоўлена асаблівай складаўтваральнай і рытмастваральнай роляй галосных гукаў, іх меладычнасцю і працягласцю.

Акрамя двух сугуччаў, у парэміях ужываюцца двайныя пары рыфм, што прыводзіць да сінтаксічнага паралелізму і разгорнутасці выказвання: «*Восень – то матка: кісель ды бліны, а вясною гладка: сядзі ды глядзі*» [4, с. 87]; «*Жаўранак прылятае на праталіну, шпак на прагаліну, жораў з цяплом, ластаўка з лістом*» [4, с. 65]; «*Ілля блізка: гніся, баба, нізка, уставай раненька, ды жні дапазенька*» [4, с. 107].

Узмацняюць рытміка-інтанацыйнае афармленне парэмій ланцужкі рыфм, у якія ўключаюцца тры сугучныя словы, што спрыяе павышэнню вобразнасці і выразнасці маўлення: «*Май, май! Валам дай ды й на печ уцякай*» [4, с. 80]; «*Калі май, гані валы ў гай, а сам на печ уцякай*» [4, с. 80].

Арыгінальную рыфму ў структуры правербіяльных выказаў стварае сугучча першага і апошняга слова, якое можна абазначыць як кальцавую рыфму, што надае асаблівую складнасць маўленню: «*У марцы яшчэ мерзнуць старцы*» [4, с. 78]; «*Люты наробиць плюты*» [6, с. 87]; «*У травень будзь мужык управен*» [4, с. 80]; «*Магдалена – вады на калена*» [4, с. 108].

У некаторых выпадках у парэміях дзеля стварэння рыфмы ў адным з сугучных слоў адбываецца змена гучання або націску, што набліжае парэмію да каламбурнага выразу: «*На Якуба хлеба поўна губа*» [4, с. 108]; «*Калі ўдасца апрэль, будзе жыту прыбыль*» [4, с. 79]; «*Трэшчы не трэшчы, ужо мінулі вадахрэшчы*» [4, с. 95]; «*На Казімера зіма ўмера*» [4, с. 97].

Адметнай з'яўляецца рыфма, дзе ў пару сугучных слоў уключаюцца народныя аказіяналізмы: «*Святое раство – людзям прыгаство*» [4, с. 94]; «*Пятроўка – галадоўка, спасаўка – ласаўка*» [4, с. 103]; «*Лецечка не ўлежна, дак уежна*» [4, с. 83]; «*Кастрычнік зямлю балоціць, а лес дык залоціць*» [4, с. 88].

Рытміка-інтанацыйная арганізацыя дыскурсу прааналізаваных парэміі робіць іх складнымі, выразнымі, спрыяе лёгкаму запамінанню.

У многіх прыказках, прысвечаных народнаму календару, выкарыстоўваецца іншасказанне, калі пэўнае назіранне, сентэнцыя або павучанне выражаюцца алегарычна, праз сімвал, метафару, алюзію, алагізм, гульню слоў і іншыя лексіка-семантычныя сродкі выяўленчай выразнасці. Найбольш часта ў такіх парэміях выкарыстоўваецца метафарычнае словаўжыванне. Самым актыўным спосабам метафарычнага мадэлявання зместу ў названых прыказках з'яўляецца персаніфікацыя, калі рэаліям прыроды, неадушаўлёным прадметам або абстрактным з'явам надаецца фізічная («Мароз прышчаміў нос» [6, с. 220]; «Ліпень косіць і жне, доўга спаць не дае» [4, с. 83]; «Аляксеі прайшоў – лядок пакалоў» [4, с. 98]; «Барыс і Глеб сеюць хлеб» [4, с. 100]; «Святы Пётра ў косы звоніць, а святы Паўла граблі робіць» [4, с. 104]); ментальная («Летам кожны кусцік начаваць (пераначаваць) пусціць» [5, с. 296]; «Дзень хваліцца вечарам» [4, с. 90]; «Людзі рады лету, а пчолы – квету» [4, с. 84]) або маўленчая («Пытаецца люты, ці добра абуты?» [4, с. 74]; «Пытаецца марац, ці цёпла ў палец» [6, с. 95]; «Сказаў святы Юр'я: “Я жыты ўраджу”, а святы Мікола: “Як я пагляджу”» [4, с. 99]; «Восень кажса: ураджу, вясна кажса: яшчэ пагляджу» [6, с. 77]) дзейнасць чалавека; прыпісваецца перамяшчэнне ў прасторы («Кузьма і Дзямян прышлі – на сенакос пашлі» [4, с. 106]; «Зіма ўцякае цёмнымі начамі» [4, с. 73]; «Восень на рабом каню ездзіць» [4, с. 86]).

У некаторых парэміях іншасказальны змест выражаецца праз алегорыю або намёк: «На Рыгора зіма ідзе ў мора» [4, с. 97]; «Ад Васіліска і салавей блізка» [4, с. 102]; «Увосень плача, хто на вясну скача» [4, с. 76]; «Летам нагою, а зімою рукою» [4, с. 82]. Пры гэтым

мога ўключацца прыём моўнай гульні, які стварае каламбур: «*Пасля Пацея мужык на полі не пацее*» [6, с. 93].

Метафарычнае пераасэнсаванне семантыкі ў парэміях, прысвечаных народнаму календару, часта дапаўняецца вобразнай характарыстыкай апісаных прадметаў і з’яў. Эпітэтамі надзяляюцца поры і месяцы года («*Зіма цёплая – сіроцкая*» [4, с. 72]; «*Ліпень пякучы, але даручы*» [4, с. 85]; «*Хоць вясна сухая, але восень мясная*» [4, с. 76]; «*Вясна красна, хоць галадна*» [4, с. 76]); персаніфікаваныя вобразы святых («*Два Юр’я ды абодва дурні: адзін галодны, а другі халодны*» [4, с. 98]). У ролі эпітэтаў выступаюць як поўныя прыметнікі («*Бабіна лета кароткае*» [4, с. 86]), так і кароткія («*Вясна не мясна, а восень не малачна*» [4, с. 76]), а таксама ад’ектыўныя формы з суфіксамі суб’ектыўнай ацэнкі («*Як зіма марозна, а вясна цяпленька, то й азіміна і ярына харашэнька*» [4, с. 73]).

У сувязі з тым, што ў аснове многіх разгледжаных парэмій – супастаўленне падзей народнага календара з прыроднымі з’явамі, метэаралагічнымі назіраннямі і агранамічнымі парадамі, у іх складзе даволі часта выкарыстоўваецца параўнанне, якое садзейнічае канкрэтызацыі і нагляднасці прыказкавага дыскурсу. У аснове супастаўлення ў такіх выразах, як правіла, ляжыць катэгорыя субстанцыянальнасці – параўнанне падкрэслівае знешняе або ўнутранае падабенства прадметаў. Асацыятамі пры гэтым з’яўляюцца разнастайныя рэаліі аб’ектыўнай рэчаіснасці, што вербалізуюцца канкрэтна-прадметнымі («*Сей лён на Станіслава, вырасце, як лава*» [4, с. 100]); асабовымі («*Зіма – свякруха, лета – матачка*» [4, с. 73]) і адцягненымі («*Мужыку лета, што святому рай*» [4, с. 86]) намінацыямі.

Ступень дакладнасці і канкрэтнасці асацыяцый, якія ствараюць кампаратыўныя звароты ў прыведзеных парэміях, вызначаецца як семантыкай суб'екта параўнання, так і моўнай формай сувязі з аб'ектам параўнання. Дэскрыптыўна-ўскосным спосабам выражаецца параўнанне са злучнікамі «як», што падкрэслівае дакладнасць супастаўлення: «*У марцы, як у гарцы*» [4, с. 78]; «*Зіма, як казна, сваё возьме*» [4, с. 73]; «*Асенняе сонца, як удаўцова сэрца*» [4, с. 86].

Меншай ступенню дакладнасці падабенства валодаюць парэміі, у складзе якіх злучнікі «што» («*Зімовы дзянёк, што камароў насок*» [4, с. 72]), «нібы» («*Мокры май – будзе жыта, нібы гай*» [4, с. 80]); прыназоўнікі «за» («*Летні дзень за зімовы тыдзень*» [4, с. 82]), «на» («*Варвары ноч уварвалі, і дзень прыбавіўся на казіны скок*» [4, с. 113]).

Даволі часта ў правербіяльных выразах выкарыстоўваецца сціслае і лаканічнае бяззлучнікавае параўнанне, выражанае назоўным склонам, што стварае найбольш прыбліжанае падабенства аб'екта і суб'екта супастаўлення: «*Увосень і грач – багач*» [4, с. 88]; «*Ноч – маці, дзень – мачаха, вечар – залоўка, раніца – ятроўка*» [4, с. 91]; «*Пятроўка – галадоўка, спасаўка – ласаўка*» [4, с. 103].

Метафары, параўнанні і эпітэты ў кантэксце прааналізаваных парэмій расквечваюць моўную тканіну прыказкавага тэксту, аздабляюць яго і экспрэсівізуюць выражэнне зместу.

У працэсе слоўна-вобразнай вербалізацыі ў прыказках і прымаўках выкарыстоўваецца таксама прыём кантрасту, заснаваны на антанімічных карэляцыях, які павышае выразнасць парэмійнага дыскурсу. Пры гэтым ствараюцца апазіцыі: субстантыўныя («*Зіма на лета робіць, а лета на зіму*» [4, с. 73]); прэдыкатыўныя («*Ластаўка дзень пачынае, а салавей канчае*» [4, с. 67]; «*Лета збірае, а зіма паядае*» [4, с. 83]); атрыбутыўныя («*Красавік чорны ў полі, а ў бары белы*» [4, с. 79]);

адвербіяльныя («*Што летам народзіцца, тое зімой прыгодзіцца*» [4, с. 82]).

Высокая ступень мастацтва слоўна-вобразнага выражэння зместу правербіяльных выказаў іх стваральнікамі праяўляецца пры ўмелым дэрывацыйным паўтараў, які садзейнічае актуалізацыі лексічнага значэння паўтораных слоў, экспрэсівізацыі, нагляднасці і маляўнічасці выказвання: «*Студзень зямлю студзіць*» [4, с. 73]; «*Спас, спасі нас*» [4, с. 109]; «*Прачыстая прынясе хлеба чыстага*» [4, с. 109]; «*Пакроў пакрыў – зямлю лістком, ваду – лядком*» [6, с. 92]; «*Стрэчанне святое лета сустракае*» [6, с. 98]; «*Красен красавік цяплом, а жнівень дабром*» [7, с. 294]; «*Масленіца – палізуха: сыр і масла палізала*» [4, с. 96].

Такім чынам, парэміі, прысвечаныя народнаму календару, адыгрываюць у першую чаргу выразную кагнітыўную, пазнавальную ролю, выконваюць камунікатыўна-прагматычную і аксіялагічную функцыі і ў той жа час маюць эстэтычнае значэнне. Слоўна-вобразныя сродкі вербалізацыі зместу парэмій упрыгожваюць прыказкавы тэкст, садзейнічаюць канкрэтызацыі, нагляднасці, маляўнічасці, выразнасці, афарыстычнасці і лаканічнасці выражэння, спрыяюць стварэнню адметнасці парэмійнага дыскурсу.

Рыфмаваная форма, рытміка-інтанацыйная арганізацыя зместу большасці парэмій, прысвечаных народнаму календару, метэаралагічным назіранням і агранамічнай працы, спрыяюць іх лёгкаму запамінанню, адыгрываюць мнеманічную ролю.

ЛІТАРАТУРА

1. Грынблат, М. Я. Прыказкі і прымаўкі / М. Я. Грынблат // Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынבלата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 1976. – Кн. 1. – С. 5 – 48.

2. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – Т. 4. – 742 с.
3. Пермяков, Г. Л. От поговорки до сказки / Г. Л. Пермяков. – М. : Наука, 1970. – 240 с.
4. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынבלата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 557 с.
5. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 667 с.
6. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
7. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад.: К.П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются белорусские пословицы и поговорки, посвящённые народному календарю. Характеризуется тематический спектр паремий, их когнитивная, прагматическая и аксиологическая функции, анализируется система словесно-образных средств вербализации их содержания, в числе которых ритмико-интонационное оформление пословичного дискурса, метафорическое моделирование семантики провербиальных выражений, способы наглядной конкретизации описания, приём контрастивного изображения и деривационный повтор. Определяется изобразительно-выразительный потенциал отмеченных словесно-образных средств в контексте паремийного дискурса.

SUMMARY

The article discusses Belarusian proverbs and sayings dedicated to the national calendar. The thematic spectrum of paroemias, their cognitive, pragmatic and axiological functions are characterized, the system of verbal-figurative means of verbalization of their content is analyzed, including rhythmic-intonation design of proverbial discourse, metaphorical modeling of the semantics of proverbial expressions, methods of visual specification of the description, the use of contrastive images and derivational repetition.

The figurative and expressive potential of the marked verbal and figurative means is determined in the context of the paremic discourse.

Тяпкова А. И.

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ФЕСТИВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Беларусь – страна с богатым культурным наследием и разнообразными этническими и культурными традициями. До наших дней сохранились пласты традиционной культуры – фольклора, ремёсел, обрядов, народных праздников. Это имеет существенное значение, так как в русле традиционной культуры складываются представления человека о мире, формируется ценностная система, регулируются нормы социальных отношений, осуществляется связь с историческим прошлым и выстраивается перспектива будущего развития.

Сохранение объектов культурного наследия в современных условиях, связанных с глобальными изменениями в жизни человека, общества, окружающей среды, в социально-экономической сфере, является не новой темой, но актуальной и востребованной на сегодняшний день. Важную роль в сохранении историко-культурного наследия играют фестивали, являясь важными платформами как для демонстрации традиционной белорусской культуры (обычаев, ритуалов, музыки, танцев, кулинарии), так и для её продвижения, развития.

Посредством культурно-исторического наследия, бережно сохранённого нашими предками, передаётся духовный опыт народа. Одной из важнейших составляющих культурного наследия является его нематериальный компонент, к которому относятся устные традиции творчества, исполнительские искусства, обычаи, праздники, обряды, знания о природе и вселенной, навыки, связанные с традиционными ремёслами [5]. То есть всё то, что принято считать ценным в духовном, религиозном, эстетическом планах, может восприниматься как национальное достояние. Конвенция ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия», принятая в 1972 г., классифицировала первое из указанных понятий по трём категориям. В первую были включены памятники, имеющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, искусства или науки, а в третью – достопримечательные места, созданные человеком, или совместные творения человека и природы, имеющие ценность с этнологической или антропологической точки зрения [4]. Следуя данной классификации, фестиваль является той универсальной формой, которая сочетает характеристики третьей категории, а именно: это и достопримечательные места, созданные человеком, и совместные творения человека и природы.

Фестивали являются важнейшей формой этнической социализации. Они создают культурную среду, дающую возможность всем этносам почувствовать свою сопричастность к современным процессам. Фестивали выступают наиболее доступным способом передачи народной культуры, способствуют не только возрождению и сохранению культуры этноса, но и консолидации общества, укреплению дружбы и взаимопонимания в конкретном регионе, важным средством формирования этнической толерантности. Проведение различных видов

фестивалей в последние годы прочно вошло в повседневный обиход жизни современного общества и стало одной из популярных и востребованных форм массовых мероприятий не только в Беларуси, но и в мире.

Охрана культурного наследия – обязательное условие устойчивого развития государства, укрепления его престижа в международном сообществе. Материальные и духовные ценности являются объектами национальной безопасности и приоритетных направлений культурной политики Республики Беларусь. То, каким образом культурное наследие определяют и охраняют, напрямую влияет на управление им, его интерпретацию и понимание. Это, в свою очередь, влияет на особенности восприятия этноса, связанного с данным наследием, а также самоопределение конкретного сообщества. Указанный процесс вызвал к жизни множество национально-правовых систем по охране культурного наследия [6, с. 326].

Меры по охране элементов нематериального наследия в нормативно-правовой сфере Беларуси предпринимаются на двух уровнях: международном и национальном. Первый из названных включает Конвенцию ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия» (2003), в которой участвуют все страны СНГ и Кодекс о культуре для государств-участников СНГ, одобренный Межпарламентской ассамблеей государств-участников Содружества Независимых Государств 13 апреля 2018 г. В этом же году ЮНЕСКО презентовал новый электронный ресурс – «Dive into ICH» [1], представляющий собой базу данных нематериального культурного наследия, включённого в охранные списки Конвенции 2003 г. В ней находится информация о более чем 500 элементах нематериального культурного наследия (НКН), среди которых 337 можно отнести к

традиционным знаниям и практикам. Обязательным условием для включения в один из международных списков является наличие элемента нематериального культурного наследия в национальном реестре [8, с. 10]. В настоящее время официальным реестром элементов НКН Республики Беларусь выступает Национальный инвентарь «Жывая спадчына Беларусі», в который включено около 40 элементов, относящихся к данной категории [2].

Что касается национального уровня защиты, то существует ряд нормативно-правовых актов, посвящённых отдельным аспектам нематериального культурного наследия. Самый важный из них – Конституция Республики Беларусь, возлагающая на государство обязанность защищать культурное наследие (материальное и нематериальное) и передавать его будущим поколениям. Правовым актом, позволяющим осуществлять деятельность, направленную на выполнение мер по защите наследия, также является кодекс Республики Беларусь «О культуре» (2016). В нём определены меры по сохранению условий для возрождения и трансмиссии культурных традиций, поощрения носителей НКН [3, с. 92]. Регулируют сферу нематериального культурного наследия законы «О туризме», а также «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь», в соответствии со статьёй 21 которого формируется Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь [8]. В него включены наиболее значимые свидетельства исторического, культурного и духовного развития народа Беларуси (памятники археологии, архитектуры и градостроительства, истории, искусства, нематериальные проявления творчества человека – обычаи, традиции, обряды).

Суть духовного культурного наследия состоит в том, что оно передаётся живыми людьми и воспринимается также живой аудиторией. Поэтому попытки «мумификации» духовного культурного наследия в целях его сохранения опасны риском его обесценивания. Оно всегда должно оставаться живым в контексте современности, сохранять свой созидательный творческий характер [9, с. 57].

Беларусь – одна из немногих стран, где в аутентичной форме сохранились традиции народной культуры. Белорусский фольклор уникален и в полной мере передаёт характер этноса во всём его многообразии. Народные игры, танцы, сказки и песни, легенды, загадки, пословицы и поговорки, обряды, праздники, ритуалы оберегаются и передаются из поколения в поколение, репрезентируются в пространстве музеев, агроусадеб, в рамках туристских кластеров и прочих инициатив. Уникальность белорусской культуры заключается в том, что она сохранила древнейшие традиции этноса, а также впитала в себя культурные элементы как западной, так и восточноевропейской цивилизаций, творчески переработав их достижения через призму местных традиций. Каждый регион обладает собственной историей и уникальными этнокультурными составляющими – обширным комплексом компонентов, определяющих спектр культуры того или иного района, города, селения и местечка. Они неотрывны от природноландшафтной среды, системы расселения, коммуникаций, застройки поселения и, вместе с тем, от мировоззрения, традиционной материальной и духовной культуры, этики и эстетики населения регионов. Значительную часть нематериального культурного наследия Беларуси составляют народные обряды и праздники, которые являются составной частью традиционно-бытовой культуры белорусского народа.

Большинство белорусских обрядов имеет древнее происхождение и связано с многовековой восточнославянской культурой, хозяйственной деятельностью (Коляды, Купалье, Масленица), личной судьбой человека (свадьба, крестины, похороны). Особенностью белорусских обрядов является переплетение в них аграрно-бытовых, языческих и христианских элементов. В Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО включены: праздничный рождественский обряд «Колядные цари» в деревне Семежево Копыльского района, весенний обряд «Юрьевский хоровод» в деревне Погост Житковичского района, «Торжество в честь почитания иконы Матери Божьей Будславской» (Будславский фест)» в агрогородке Будслав Мядельского района.

Время идёт, и меняются условия бытования традиций, но их существование поможет сохранить свою принадлежность к конкретному народу, национальную идентичность.

Важную роль в сохранении и восстановлении белорусской традиционной культуры, возрождении духовного наследия, приобщении людей к народному творчеству, популяризации лучших образцов ремесленничества играет проведение фестивалей и выставок-ярмарок изделий декоративно-прикладного искусства, особенно сопровождаемых мастер-классами («Комарово – круг дней» в д. Комарово, «Казюки» в г. Гродно, «Млын» в г. Минске и др.). Многие белорусские ремесленные технологии не имеют аналогов в мире и являются одной из национально-отличительных форм художественных традиций белорусов. Немало изделий белорусских мастеров, созданных по уникальным традиционным технологиям, стало национальным достоянием, символом нашей страны: слуцкие пояса, тканые рушники из деревень Неглюбка и Семежево, фартуки из деревни Бездеж, льняные куклы-обереги, соломенный паук, валенки дрибинских шаповалов,

кожухи мотольских мастеров, «маляванья дываны» Поставщины. В Каменецком районе на Брестчине активно возрождают уникальную технологию подвойного ткачества, внесённую в список нематериального культурного наследия Беларуси. Помимо данной технологии, в него также включены «Неглюбская традиция ткачества», «Ажурное ткачество Городокского района Витебской области», «Шаповальство Дрибинского района Могилёвской области» и другие. В 2022 г. в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО включена номинация «Соломоплетение Беларуси. Искусство, ремесло и умение».

Богатые кулинарные традиции страны также нашли отражение в многочисленных праздниках и фестивалях традиционной кухни. Белорусская национальная кухня формировалась на протяжении веков, она богата самобытными традициями и уникальными рецептами блюд и напитков («масляный баран», «верашчака» и налистники, драники, «бабка» и др.). Кулинарные традиции белорусов имеют региональную специфику. Нередко одно и то же блюдо даже в соседних деревнях называют по-разному, не говоря об историко-этнографических регионах. В традиционной культуре питания белорусов есть две противоположных черты. С одной стороны, она характеризуется устойчивостью, даже в некоторой степени консерватизмом (особенно ритуальные блюда); с другой – именно в сфере народной кухни хорошо просматриваются межэтнические связи на всех уровнях (использование продуктов, технология приготовления, посуда и т. д.) [7, с. 8].

Министерство культуры Республики Беларусь решило придать статус историко-культурной ценности «традициям приготовления и употребления блюд из тёртого картофеля (драников, картофельных блинов, бабки)», распространённых по всей Беларуси и являющихся своеобразным гастрономическим брендом нашей страны, неотъемлемым

элементом на различных фестивалях и праздниках. Широкая распространённость блюд из тёртого картофеля – особенность национальной кухни белорусов. Традиция приготовления и употребления названных блюд не первая из включённых в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. В него входят традиционная технология выпечки ржаного хлеба из деревни Дерковщина Глубокского района Витебской области и технология приготовления традиционного блюда «Масляны баран» из деревни Матюково того же района, а также региональная традиционная кухня агрогородка Одельск Гродненского района (2016). Год спустя добавились традиции выпечки караваев из Слонимского и Волковысского районов, рецепты традиционного блюда «Клёцкі з “душамі”», которое готовят во многих деревнях Витебщины, «Поразаўская банкуха» – изделие из теста, характерное для городского посёлка Порозово и деревни Коревицы Свислочского района.

В Беларуси регулярно проводятся фестивали картофеля, мёда, кваса, яблок, огурцов, молока, пива, конфет, клюквы и другие. В их числе «Цукеркавы фэст» (п. Ивенец, Воложенский р-н), «Жураўлі і журавіны Міёрскага краю», «Вишнёвый фестиваль» в Глубоком, «Сырный фестиваль» в Минске. Самый известный и крупный кулинарный фестиваль – «Мотальскія прысмакі» (Брестская обл.), который даёт возможность гостям познакомиться с уникальными традициями и особенностями самобытного уголка Полесья, продегустировать мотольские колбасы и пироги, блюда, приготовленные местными хозяйками.

Среди направлений деятельности, связанных с сохранением и популяризацией объектов НКН, существенное значение имеет активно развивающееся направление культурной политики – этнотуризм и

событийный туризм, предполагающие посещение в том числе различного рода фестивалей: музыкальных, фольклорных, этнических, танцевальных с проведением дегустаций, участием в конкурсах. К фестивалям этнокультурной направленности относятся: «Напеў зямлі маёй» (Минская обл.), «Камяніца» (Минская обл.), «Зов Полесья» (Гомельская обл.), «Ганненскі кірмаш» (Гродненская обл.). Последний из перечисленных в 2021 г. отметил своё 300-летие. Аненнская ярмарка получила широкую известность ещё в начале XVIII в., являясь второй важнейшей ярмаркой в Европе (уступая лишь ярмарке в немецком Лейпциге), ежегодно на неё съезжалось до 5 тысяч купцов из многих стран. С целью создания туристической привлекательности регионов и поддержки традиционной культуры также организуются этнотуристические программы, маршруты, ведётся работа с молодёжными клубами и фольклорными коллективами, поскольку они играют важную роль в увеличении туристического потока.

Многие праздники и фестивали Беларуси сегодня представляют собой туристические бренды региона, например, «Фестиваль национальных культур» в городе Гродно и Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», которые на протяжении многих лет способствуют развитию диалога культур между различными народами и странами. Республиканский фестиваль национальных культур в городе Гродно, впервые проведенный в 1997 г., положил начало целенаправленному развитию культур национальных объединений Беларуси. Белорусы познакомились с разнообразием национальных культур: песнями, танцами, музыкой, образцами декоративно-прикладного искусства, национальными традициями и кухнями. «Славянский базар» дважды признавался FIDOF «Лучшим фестивалем года» (в 2000 и 2004 гг.). В 2005 г. в городе Витебске

состоялась Ассамблея этой международной федерации, что стало признанием высокого уровня проведения «Славянского базара». В 2022 г. в фестивале приняли участие представители более 40 стран. Данные мероприятия представляют собой мультикультурные проекты, объединяющие различные жанры традиционного и современного наследия различных этнических групп и национальностей. Целями и задачами таких фестивалей является не только популяризация новых форм соединения традиционной культуры с современным искусством, выявление и поддержка самобытных мастеров и исполнителей, но и интеграция народных традиций в современное культурное пространство.

Резюмируя, отметим, что фестивали являются важнейшей составляющей и одним из универсальных средств сохранения и трансляции нематериального культурного наследия. Они формируют культурную идентичность нации, её духовность, сохраняют историческую память. Поскольку процесс глобализации не может не влиять на сферу культуры, то значимой функцией фестиваля представляется сближение национальных культур и ценностей. Многие масштабные международные праздники и фестивали, проводимые в Беларуси, можно сегодня назвать визитными карточками нашей страны, определёнными туристическими брендами. Сохранение материальных и духовных ценностей общества, самобытности культуры белорусского народа и национальных традиций является приоритетным направлением культурной политики Республики Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. DIVE into ICH [Electronic resource]. – Mode of access: <https://ich.unesco.org/en/launch-of-dive-into-ich-project>. – Date of access: 11.08.2022.

2. Жывая спадчына Беларусі. Интернет-портал Національнага інвентаря нематэрыяльнага культурнага наследдзя Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <https://www.livingheritage.by>. – Дата доступа: 11.04.2022.
3. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры. – Мінск : Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі Рэспублікі Беларусь, 2017. – 272 с.
4. Конвенцыя аб охране всемірнага культурнага і прыроднага наследдзя (16 ноября 1972 г.) [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <https://www.refworld.org.ru/category,LEGAL,UNESCO,,52e621284,0.html>. – Дата доступа: 11.06.2022.
5. Конвенцыя ЮНЕСКО «Об охране нематэрыяльнага культурнага наследдзя». Парыж, 17 октября 2003 [Электронны рэсурс]. – Режим доступа: <http://www.lawmix.ru/abro.php?id=1931>. – Дата доступа: 02.09.2022.
6. Михайлец, М. А. Роль ценностей, присущих культурному наследдию, в сфере его охраны / М. А. Михайлец // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2016. – Вып. 21. – С. 322 – 327.
7. Наваградскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст. / Т. А. Наваградскі – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.
8. Об охране историко-культурного наследдия Рэспублікі Беларусь: Закон Рэспублікі Беларусь от 9 января 2006 года // Національный реестр правовых актов Рэспублікі Беларусь. – 2006. – № 104.2/1320г. № 126–3.
9. Юнзо, К. Инициативы по защите нематэрыяльных объектов культурного наследдия / К. Юнзо // Всемирный доклад по культуре 2000+. Культурное многообразие: конфликт и плюрализм. – М., 2000. – С. 168.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена рассмотрению роли фестивальной культуры в контексте сохранения и популяризации нематэрыяльнага культурнага наследдзя Рэспублікі Беларусь.

SUMMARY

The article is devoted to the role of festival culture in the context of the preservation and popularization of the intangible cultural heritage of the Republic of Belarus.

ТИПОЛОГИЯ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ В БЕЛОРУССКИХ И КИТАЙСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ЛЕГЕНДАХ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Глубинные различия между культурами стран Запада и Востока настолько очевидны, что при сопоставительном рассмотрении белорусского и китайского фольклора единственно приемлемым методом является типологический. Сравнительно-историческое изучение фольклора имеет давнюю традицию. Для нас наиболее близкими являются работы В. М. Жирмунского, А. Н. Веселовского, Б. Н. Путилова, К. П. Кабашникова, В. К. Соколовой и других, прежде всего М. Я. Гринблата, автора вступительной статьи к тому «Легенды і паданні» (серия «Беларуская народная творчасць»). В. М. Жирмунский чётко определил специфику сравнительно-типологического изучения фольклора, объясняющего «сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития» [1, с. 180]. Добавим – и типологией жанра.

В китайской фольклористике также прослеживается многообразие подходов к исследованию национальных источников. Важными трудами, определившими современные направления изучения фольклора, в том числе топонимического, стали «Введение в фольклор» (民俗学概论) Чжун Цзинвэня, «История фольклора» (民俗学的历史) Ян Куня, «История китайского фольклора» (中国民俗学史) Ван Вэньбао и в

особенности «Сравнительное исследование китайского и западного фольклора» (中西民俗对比研究) Чжан Лиюй и Чэнь Лоюй.

На всём своём диахроническом протяжении фольклорная топонимическая парадигма опиралась на ряд общих содержательных компонентов, что позволяет нам ставить задачу их выделения и типологического рассмотрения на материале белорусского и китайского фольклора. Выделим основные типы содержательных компонентов: этимологический; мифологический; исторический; политический; социальный; бытовой. В чистом виде данные компоненты представлены нечасто, в большинстве случаев и в белорусских, и в китайских топонимических произведениях они образуют синтез. То есть национальные топонимические парадигмы белорусов и китайцев живут общей жизнью потому, что они не похожи друг на друга, но обладают типологическим сходством.

Одной из основных задач является определение базового уровня. Типологическое изучение по своей сути, целям и задачам имеет дело с определёнными парадигмами. При рассмотрении топонимической парадигмы мы опирались на опыт фольклористов Белорусского государственного университета. Данная парадигма включает два существенно различающихся в структурном плане вида – дискурсивный и нарративный. Дискурсивная парадигма подразумевает высказывания, лишённые событийности: *«Назва сяла Брацькавічы, гавораць, паходзіць ад некалі былога тут праваслаўнага мужчынскага манастыра, што стаяў сярод лесу, з якога з часам утварыліся ворныя палі»* [4, с. 287]. Аналогичный дискурс можно встретить и в китайских источниках. Например, в провинции Ляонин есть город Вафандянь (постоялый двор с черепичной крышей): *«Называется он так потому, что во времена династии Цин некто построил*

здесь дом с черепичной крышей и открыл постоянный двор» (因清代有人在此建瓦房开旅店而得名) [7, с. 75].

Фольклорная дискурсивная проза связана с естественной коммуникативной ситуацией и отличается широкой тематикой, причём дискурсивный фольклорный элемент является не завершённым жанровым высказыванием, а смысловой структурой [2, с. 5]. С опорой на термин «метадискурс», введённый в научный обиход Ж.-Ф. Лиотаром, важно учитывать следующее: «Реальный фольклорно-этнографический факт равен самому себе, но в сознании носителей фольклорной традиции идентичность факта проявляется через его феноменологическую данность, которая определённым образом актуализируется во время высказывания о том или ином культурном явлении». Под метадискурсом в широком смысле понимается общая описательно-объяснительная система, существующая в сознании носителей народной культуры, а в конкретном – язык описания собственного феноменологического, которым пользуется информант [3, с. 18].

Для классификации народного метадискурса оказался продуктивен тематический принцип. Соответственно были выделены основные виды тематического метадискурса: 1) мифологический; 2) магический; 3) календарный – праздничный и обрядовый; 4) семейно-обрядовый; 5) народно-христианский; 6) социально-бытовой, в каждом из которых выделяются свои темы [2, с. 5 – 6]. Нам представляется необходимым дополнить этот перечень понятием «топонимический дискурс», то есть такой вид тематического метадискурса, при котором имеется только лишённое нарративности «голое» объяснение топонима.

Народный метадискурс, и топонимический не является исключением, имеет разный коммуникативный статус: 1) знания информанта о происхождении топонима; 2) его убеждения в

правдивости сообщения или сомнение в нём; 3) предположения о разных источниках происхождения топонима; 4) понимание того или иного явления и сообщения о нём; 5) фольклорно-мифологические и социально-бытовые представления и т. д. [3, с. 18 – 19].

Топонимический метадискурс довольно широко представлен в китайском и белорусском фольклоре. Например, Шэн Хунчжи в «Цзинчжоуских записках» сказал, что на востоке провинции Хунань находится гора Юму (雨母山, Мать дождя), на которой расположено святилище. Молитвы в этом святилище непременно приносят дождь» (盛弘之《荊州记》曰, 湘东有雨母山, 山有祠坛, 每祈祷无不降泽, 是以名之) [6, с. 68 – 69]. В белорусском фольклоре встречаются примеры, объясняющие название деревень, городов, водоёмов, урочищ и отдельных объектов (камней): *«Там праходзіць такая канава, можа, рэчка была, Калівец называлася. Так вот за рэчкай пасяленне і назвалі Закаліўе»* [4, с. 293].

В центре произведений, составляющих нарративную парадигму, находится событие, определившее закономерное появление того или иного топонима. Таким событием, повлиявшим на возникновение названия городов и деревень, мог быть приезд важных особ, сказанное ими слово, пожелание или некий необычный штрих встречи. Например: *«Пра вёску Белакозы расказваюць. Калі крулева Бона праязджала па гэтай мясцовасці, людзі выходзілі і выязджалі яе сустракаць – хто на кані, хто на карове. Адзін бядняк выехаў на белай казе. Таму і па сённяшні дзень называюць вёску Белакозы»* [4, с. 286]. Объясняется историческим событием и название города Цзюцюаня (винный источник), расположенного на западе коридора в ущелье Хэси, провинция Ганьсу. Согласно легенде, *«Хо Цюйбин победил гуннов при династии Хань, тогда император наградил его вином. Герой налил вино*

в источник и выпил его с солдатами, отсюда и появилось название Цзюцюань» (汉代霍去病战胜匈奴，当时皇帝赐酒，他把酒倒入泉中与壮士同饮，故名) [7, с. 394].

Традиционно выделяются топонимические предания и топонимические легенды. История фольклористики свидетельствует: несмотря на все усилия, за более чем столетие исследователи так и не смогли обосновать критерии их разграничения. Нам представляется убедительной концепция Т. В. Лукьяновой, основанная на феноменологическом подходе к рассмотрению легенд и преданий, которые, как выяснилось, «не являются отдельными жанрами, а значит и разграничивать их нет необходимости». Исследователь пришла к выводу, что для идентификации и дальнейшей классификации произведений достаточно объединить эти два прозаических жанра и назвать одним термином – легенда – на том основании, что «легенды и предания, как жанр, во-первых, образуют единую, целостную картину мира, во-вторых, легенды и предания одинаково формируются по мифологическим моделям, и в-третьих, легенды и предания происходят из одних и тех же источников». В таком случае «и изучать их целесообразно под единым названием, скажем, “легенда”, в пользу которой свидетельствует международный статус термина» [5, с. 216 – 217], с чем мы полностью согласны.

Типологическое рассмотрение двух национальных топонимических парадигм – белорусской и китайской – крайне важно для понимания их относительного жанрового сходства и состава содержательных компонентов.

Специфика топонимической легенды проистекает из связи с географией определённой местности, её памятными ландшафтными объектами, с происхождением городов, деревень, озёр, рек, курганов и

их названий. Эти произведения сориентированы на то, чтобы дать историческое либо псевдоисторическое объяснение происхождения названий географических объектов [2, с. 50].

Рассмотрим несколько топонимических легенд Китая и Беларуси, сравнив их по принципу презентативности выделенных нами содержательных компонентов:

Этимологический компонент. Во всех национальных вариантах, даже при их полном временном и пространственном охвате, в обязательном порядке присутствует такой жанрово определяющий содержательный компонент, как этимологема. Объяснение происхождения того или иного топонима может находиться в начале сообщения или в его конце, подытоживая сказанное: *«Тураўцы лічаць заснавальнікам Турава легендарнага Тура»* [4, с. 282]; *«Вось адтаго быццам наша мястэчка і завецца Узда»* [4, с. 283].

Та же картина наблюдается в китайском фольклоре. Например, один из источников посвящён реке Циньхуай – притоку реки Янцзы в нижнем течении. В нарративном повествовании происхождение водоёма связывают с реальной исторической фигурой – императором Цинь Шихуаном: *«Согласно легенде, Цинь Шихуан вырыл ручей в Фаншане, и поток устремился на запад в реку Янцзы, которую также называли рекой Хуай, благодаряэтом событию возникший приток стали называть рекой Циньхуай»* (相传秦始皇于方山掘流，西入江，亦曰淮，因称秦淮) [7, с. 482]. Этимологический компонент в разных вариациях сочетается с другими содержательными компонентами.

Исторический компонент. Топонимическая легенда о деревне Сюу (修武) имеет в своём названии явно выраженный исторический компонент. Рассказывают, что в XI в. князь Чжоу Уван, основатель династии Чжоу, отправился походом на Чжаогэ, столицу Шан. Когда

воинство проезжало через деревню, у княжеского коня уздечка разорвалась на три части, а трёхдневный ливень не позволял солдатам наступать: *«Князь спросил мудреца Цзян Шана: – Уздечки порваны на три части, дождь льёт три дня, неужели небеса желают императору поражения? Тот посоветовал правителю: – Раздели войско на три части, подобно разорвавшейся уздечке, а затянувшийся дождь прими как промысел небес, чтобы отмыть коней. Благодаря этому событию деревню переименовали в Сюу, что значит “Усовершенствовать войско”»* (武王问姜尚: “车轭为三, 天雨三日不止, 难道是天意不让伐纣吗?” 他解释道: “轭折为三, 是要我们把军队分为三军, 天雨三日不止, 是为我们洗涤兵马。”于是“修武勒兵于宁, 更名邢丘曰怀宁, 曰修武。”修武, 意为整顿军队) [7, с. 200].

Деревня Налибоки, давшая название пуце, нашла отражение в ряде нарративов. Наиболее распространена версия с историческим и бытовым компонентами. Согласно легенде, давно, ещё при царе, здесь был рудоплавильный завод: *«А чыстую ваду на завод прывозілі ў баках. Кожную раніцу з упраўлення загадвалі каму-небудзь з мясцовага насельніцтва наліваць бакі вадой: “Налі бакі!”»* [4, с. 306]. Подобная версия, но не связанная с выплавкой руды, записана в деревне Клетнице Столбцовского района: *«По всей округе с водой было трудно. Да и в Налибоках вода из Каменки только. Сделали озеро, да не будешь же пить из него – оно у кладбища, да и бобры воду мутят! Не было воды, вот и развозили воду. Отсюда и пошло...»* (зап. Фу Сюеин, С. В. Прохоров от Леонида Брониславовича Адамцевича 9 апреля 2022 г.).

Мифологический компонент широко представлен в китайских нарративах и в меньшей степени в белорусских. Так, с китайским городом Хэби (鶴壁, журавлиная стена) связана следующая легенда, где

мифологический компонент сочетается с историческим: «...здесь стояла харчевня, находившаяся в упадке, но хозяин её был добродетельным человеком. Однажды в харчевню пришёл даос, у которого не было денег. Хозяин заведения, однако, не отказал гостю в обслуживании. На следующее утро даос ушёл, нарисовав перед этим на стене журавля. Рассерженный хозяин собирался соскрести со стены рисунок, как вдруг случилось чудо: белый журавль затанцевал и улетел. Происшествие заинтересовало посетителей, наблюдавших за ним. С тех пор харчевня стала процветать, а Хэби стал крупным торговым городом» (相传, 这里有家饭店, 营业萧条, 但是店主为人善良。一天, 有个道人来到店里, 自言囊中空空, 没钱买饭。店主人仍热情招待。第二天清晨, 道人却不辞而别, 在雪白的墙壁上画了个大鹤。店主大怒, 正要拿锹把白鹤铲掉, 白鹤却翩翩起舞飞了起来。此事惊动了四邻观看, 天数长了, 饭店也兴隆起来, 形成了集镇) [7, с. 202].

Обрывистые берега одной из крупнейших рек Беларуси получили отражение в фольклоре как Чёртовы пригорки на берегу Вилии. Объясняется это название мифологически: когда-то чёрт разозлился на Вилию, хотел её засыпать, для этого нёс большой мешок с землёй – «*Раптам заспяваў певень, дык чорт кінуў мех з зямлёю і ўцёк, а на тым месцы зрабіўся прыгорак*» [4, с. 338].

Название Гуанчжоу, одного из крупнейших городов Китая, овеяно мифологическими коннотациями. Гуанчжоу известен под двумя историческими названиями: Янчэн (羊城, Город козлов) и Суйчэн (穗城, Город колосьев). Согласно «Новой речи Гуандуна», во времена князя Чжоу И в южном море было пять небожителей в одеяниях разного цвета, которые ездили верхом на козлах соответствующей масти. Когда небожители собрались на месте будущего города, каждый из них взял с

собой по шесть колосков риса, оставив их там с пожеланием: *«Пусть здешние места никогда не знают голода»*. После этого небожители улетели, а козлы превратились в камень. Так и получил название город (广州别称羊城, 又称穗城, 皆来自神话传说。据《广东新语》: 周夷王时, 南海有5仙人, 衣各一色, 所骑羊亦各一色, 来集楚庭, 各以谷穗一茎六出, 留与州人, 且祝曰: 愿此闾闾永无饥荒。言毕腾空而去, 羊化为石。城因此得名。又曰仙城, 穗城, 皆以此为名) [7, с. 251].

Легенда, раскрывающая название горы Джомолунгма, интересна объяснением топонима со ссылкой на тибетский язык. Кроме этимологического компонента здесь также представлен мифологический. Джомолунгма переводится с тибетского языка как «богиня». Согласно легенде, в древние времена в заснеженных горах жили пятеро демониц, но явился учитель Падмасамбхава, решивший просветить их, превратив в небожительниц. Так сёстры стали горами, а Джомолунгма – третья из них, олицетворяет непоколебимую добрую мудрость («珠穆朗玛»系藏语, 意为“后妃之神”。传说为“第三神女峰”。相传, 在高高的雪山峰中, 从前住着五个妖女姊妹, 后来莲花生大师前来教诲开导, 把他们变成了仙女.....珠穆朗玛峰就是这五姊妹中的第三个.....意为不动善慧仙女) [7, с. 450].

Ещё одна китайская легенда с мифологическим компонентом посвящена дамбе Гэчжоу на реке Янцзы: *«В глубокой древности два сине-белых дракона превратились в воинов, нагрузили волшебную ладью древесиной и направились к трём ущельям Янцзы. Минув южную заставу, они встретились с водными чудовищами, преградившими им путь. Попав в кольцо, воины приняли тяжёлый бой. Ладья села на мель, которую назвали “搁洲” (отмель). Позже из-за созвучия иероглифов “搁” и “葛” место ошибочно назвали “Гэчжоу”» (葛洲) (相传在远古时*

期，有青、白二龙化为二勇士，驾神舟载木材出长江三峡。过南津关后，遇水妖阻拦，双方展开激战，致使神舟搁浅，形成沙洲，故名“搁洲”，后因“搁”“葛”音近，讹为“葛洲” [7, с. 440].

Социально-бытовой компонент присутствует в легенде о городе Глубокое. Два помещика поссорились, обсуждая размеры своих имений. Один из них, объезжая владения другого, так разогнался, что *«у возера глыбокае ўгнаў лошадзь, яму ж не жалка было. І вот далі названіе – Глыбокае»* [4, с. 269]. В нарративе о возникновении реки Берёзы очевиден бытовой компонент: у мельницы за Докшицами под берёзой рылась свинья *«і дарылася да вадзяной жылы. Дык тагды і чухнула рака, яе пагэтаму і назвалі Бяроза»* [4, с. 367].

Распространены подобные примеры топонимики и в Китае. Например, в городе Цыси (ручей милосердия к родным) провинции Чжэцзян говорят, что матери Дун Аня при династии Восточная Хань приглянулся здешний ручей, и потому Дун Ань построил рядом дом, чтобы приносить воду каждый день: *«Так и получил название посёлок, в 1988 году ставший городом»* (因改今名, 1988年设市) [7, с. 123].

Политический компонент, иногда может усложняться мифологическим. Такова легенда о происхождении города Линбао: *«В первый год правления императора Тан Сюаньцзуна пришла весть, что Жёлтый император Сюаньюань (Ли Эр, основатель даосизма) пришёл в мир смертных, а люди уже видели его у врат Даньфэна. Он сказал людям, что в поместье Инь Си у заставы Хангу находится талисман. Тан Сюаньцзун сразу же отправил туда людей раскопать талисман, и они нашли его. Император посчитал, что этот талисман – сокровище с небес. Так название года поменялось на Тяньбао (небесное сокровище), а уезда – на Линбао (талисман)»* (唐玄宗元年, 有人对玄宗说, 玄元黄

帝（道家鼻祖李耳）降临凡间，人们曾在丹凤门前的通衢上看到他。他告诉人们，有“灵符在尹喜之故宅”。尹喜故宅就是函谷关的尹喜台。唐玄宗立即派人前往发掘，结果在尹喜台的西边挖到了。唐玄宗说是天降宝符。于是改年号为天宝，改桃林县为灵宝县) [7, с. 208].

Происхождение названия города Лепель связывается с именем Екатерины II. Проезжая по окрестным местам, императрица хвалила: «Пышно, пышно!», – после чего деревню называли Пышна. *«А як у Лепель прыехала, а там і возера, яшчэ красівей. Так тады: – А тут і лепей. От і пайшло: Лепель»* [4, с. 273].

При сравнении китайских и белорусских топонимических легенд мы пришли к следующему выводу. Очевидной особенностью китайских источников является наличие мифологического компонента и связь сюжетов с магическими существами, таинственными силами и т. д. При этом в ряде произведений мифологический компонент дополняется историческим, бытовым, социальными или политическим.

Что касается белорусских легенд, то их компоненты столь же разнообразны в комбинациях, но есть две особенности: 1) при достаточно широкой представленности бытовых и исторических компонентов в них гораздо реже встречается мифологический компонент; 2) в отличие от китайских источников белорусские топонимы гораздо чаще толкуются в реалистичном ключе. Отмечая эти факты, мы надеемся в дальнейшем найти причины разных содержательных акцентов в китайской и белорусской топонимике. Предварительно можно предположить влияние общенационального культурного и фольклорного контекста на преимущественное использование тех или иных компонентов, но данный вопрос нуждается в отдельном изучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 492 с.
2. Кавалёва, Р. М. Фальклорная няказкавая проза: метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў I курса філалагічных факультэтаў / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава, В. С. Дзянісенка. – Мінск : БДУ, 2012. – 115 с.
3. Ковалёва, Р. М. В поисках фольклорных жанров / Р. М. Ковалёва. – Минск : Колорград, 2022. – 427 с.
4. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
5. Лук'янава, Т. В. Праблема жанру ў фальклорнай няказкавай прозе / Т. В. Лук'янава // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору / уклад. Т. А. Марозава ; пад навук. рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск, 2004. – С. 201 – 220.
6. 华林甫. 中国地名学史考论 / 华林甫. – 北京 : : 社会科学文献出版社, , 2002.2 – 289页 = Хуа, Линьфу. Исследования по истории китайской топонимии / Линьфу Хуа. – Пекин : Изд-во литературы по общественным наукам, 2002. – 289 с.
7. 牛汝辰. 中国地名由来词典 / 牛汝辰. – 北京: 中央民族大学出版社, 1999.6 – 552页 = Нью, Жучень. Этимологический словарь китайских топонимов / Жучень Нью. – Пекин : Изд-во Китайского национального университета, 1999. – 552 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена типологии содержательных компонентов в китайских и белорусских легендах в контексте нарративной прозы. Цель публикации – выявить сходство и различие в ряде белорусских и китайских топонимических легенд с различным компонентом нарративной топонимической прозы. В статье выделены мифологический, исторический, бытовой, политический и социальный содержательные компоненты, выведены ключевые особенности компонентов белорусской и китайской топонимических легенд.

SUMMARY

The article is dedicated to the typology of content components in Chinese and Belarusian legends in the context of the narrative folklore prose. The goal of the article is to open the similarities and differences in a number of Belarusian and Chinese toponymic legends with a different component. The article highlights the mythological, historical, domestic, political and social content components, the key features of the components of the Belarusian and Chinese toponymic legends are derived.

Хазанова К. Л.

НАЙМЕННІ АБУТКУ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 28.02.2023)

У народных парэмійных выразях захоўваюцца заснаваныя на шматвяковым вопыце многіх пакаленняў высновы пра разнастайныя складаныя сітуацыі і праблемы і прапануюцца парады па пошуках вырашэння разнастайных жыццёвых цяжкасцей. Народная свядомасць праз прыказкі і прымаўкі перадала будучым пакаленням мудрыя жыццёвыя развагі.

Мова беларускіх народных прыказак і прымавак выяўляе багацце сродкаў мастацкай выразнасці і з'яўляецца адлюстраваннем вялікай колькасці гістарычных змяненняў, што адзначаюцца ў фанетычна-марфалагічных рэфлексах беларускай мовы розных гістарычных перыядаў і разнастайных па часе ўзнікнення лексічных напластаванняў.

Многія лексічныя адзінкі, адлюстраваныя ў мове беларускіх парэмій, даюць падставы ўявіць адметнасці прыроднага і гаспадарчага жыцця продкаў. Са зместу прыказак і прымавак можна даведацца, ці адрозніваюцца

жывёльны свет Беларусі ў мінулым ад сучаснай фаўны [1]. Народныя выслоўі паведамляюць пра папулярныя ў старажытнасці стравы і ласункі [2; 3], а таксама пра даўнія гаспадарчыя прыстасаванні [4].

Цікавай для этналінгвістычнага вывучэння ў мове беларускіх народных прыказак і прымавак выяўляецца лексіка-тэматычная група найменняў абутку.

Мэта артыкула – лексіка-семантычная і этналінгвістычная характарыстыка беларускіх народных прыказак і прымавак з назвамі абутку. Дадзенай лексічнай групе ўласціва абумоўленасць з узроўнем сацыяльна-тэхнічнага развіцця грамадства, што ўплывае на значныя змены слоўнікавага складу найменняў абутку ў сучаснай беларускай мове ў параўнанні са старабеларускай мовай.

Найбольш распаўсюджаны старажытны від абутку славян – лапці. Гэтае найменне сустракаецца ў вялікай колькасці выказаў: «*Стралец лапці пляцець, рыбак рыбку пячэць*» [5, с. 151]; «*Хоць муж (мужык) з лапаць, абы з ім не плакаць*» [6, с. 548].

Лапці звычайна былі абуткам менш забяспечаных слаёў грамадства, аб чым сведчаць выразы: «*Багат мой брат, от толькі лапці раты разявілі*» [5, с. 412]; «*Каму пашанцуе, той і ў лапцях танцуе*» [6, с. 265]. У прыказках названы абутак метафарычна называе беднасць і нястачу: «*Гулі не аднаго ў лапці абулі*» [6, с. 147]. Хаця асобныя выразы ўскосна пацвярджаюць, што не кожны чалавек мог дазволіць сабе нават лапці і ўлетку незабяспечаныя сяляне мусілі хадзіць босымі: «*Служка ў лапцях, а я (пан) босы*» [6, с. 685]. Пра высокі кошт абутку для асобных людзей сведчыць выраз, што з’яўляецца іранічным асуджэннем пэўных неразумных дзеянняў: «*Дзед бабцы купіў лапці, былі малыя – абсек пальцы*» [6, с. 167].

Лапці – гэта «традыцыйны сялянскі абутак, плецены з лыка (лазовага, ліпавага), пняньковых або льняных вітушак ці тонкіх вяровак» [7]. Па звестках этнографу, пляліся лапці «ў хатніх умовах з дапамогай найпрасцейшых інструментаў, да нагі мацаваліся з дапамогай пняньковых абораў, якія працягваліся праз вушкі, выплеченыя на лапці» [8]. У даўнія часы тэхналогія вырабу лапцей была агульнавядомай і добра знаёмай. Менавіта таму многія прыказкі і прымаўкі апавядаюць пра лёгкасць пляцення такога абутку, супастаўляючы гэтую працу з рознымі відамі грамадскага і асабістага жыцця чалавека: «Суды весці – не лапці плесці» [5, с. 349]; «Гаспадарку весці – не лапці плесці» [5, с. 185]; «Замуж пайсці – не лапці плясці» [6, с. 209]. Звычайным, як вынікае з выслоўяў, было мець не адну пару абутку: «Сем пар лапцей на плечы – і ў дарогу» [5, с. 265]; «Чорт сем пар лапцей стаптаў, пакуль (покуль) пару дабраў (сабраў)» [6, с. 584].

У некаторых беларускіх народных парэміях узгадваюцца тэхналагічныя падрабязнасці майстэрства пляцення абутку: «Якое лыка, такія і лапці» [5, с. 266]; «Лапці ваду не прапускаюць» [6, с. 296]; «Хто сказаў, што лапці ваду прапускаюць?» [6, с. 564]; «Не можа быць, каб лапці ваду прапусkali» [6, с. 377]. Разам з тым выразы не пакідаюць па-за ўвагай і такія складнікі лапцяў, як аборы – ‘вяровачкі для прымацавання да нагі’: «Не завязаўшы аборы, не бяжы да Тадоры» [5, с. 272].

У некаторых выразях назва абутку ўжываецца ў дэмінітыўнай форме: «Дзіцёнкі ў лапцёнках, а сам без штаноў» [5, с. 264].

Старажытным традыцыйным абуткам беларусаў былі пасталы – ‘скураныя лапці’. Гэты абутак «вырабляўся з кавалка скуры, краі якой былі выгнуты і сцягнуты ўверсе лыкам, аборай або папружкай» [8]. Пасталы выкарыстоўваліся ў якасці абутку сялян яшчэ ў XIX ст. [7]. Моўны матэрыял беларускіх парэмій пацвярджае пашыранасць

названага скуранага абутку: *«Як з пана пан, то аддасць валы, а як з мужыка пан, то здярэ насталы»* [5, с. 304].

Калі абуткам простых людзей у даўнія часы былі лапці, то больш забяспечаныя слаі насельніцтва і шляхта насілі боты. Гэты абутак у прыказках і прымаўках беларусаў таксама згадваецца: *«Калі на назе бот рыпіць, то ў гаршку трасца кіпіць»* [5, с. 188]; *«Не куй боты, бадай, не зносіш»* [5, с. 267].

Народныя выслоўі адзначаюць, што боты – абутак больш заможных асоб: *«Боты новы, а пяты голы»* [5, с. 266]; *«Не ганьбуй старым ботам, покі новага не пашыў»* [5, с. 270]; *«Хто любіць выпіць, а хто – новыя боты»* [5, с. 273]; *«Ногі дзярэць, а боты на кійку нясець»* [5, с. 311].

Нездарма ў многіх выразах найменне «боты» ўжываецца разам са словамі «пан», «панскі»: *«Сшыў каўнер панскі, да боты цыганскі»* [5, с. 272]; *«Смех з панскіх ботаў: адзін згарэў, другі сабака з’еў»* [5, с. 301]. Для вырабу ботаў патрэбны прафесійны спецыяліст: *«Кажан шавец без ботаў (босы) ходзіць, а ў каваля сакеры няма»* [5, с. 161]; *«Шавец у падзёртых (дзіравых) ботах ходзіць»* [5, с. 161].

Па звестках М. Фасмера, лексема «бот» (‘від абутку з высокімі халявамі’) фіксуецца ў помніках старабеларускай пісьмовасці з XIV ст. [9, с. 201]. Даследчык гісторыі славянскіх моў узводзіў паходжанне слова ад французскага «botte», што трапіла ва ўсходнеславянскія мовы праз старапольскае «bot, bót» [9, с. 201]. Беларускія прыказкі і прымаўкі зрэдку фіксуюць для наймення ўказанага віду абутку лексему, замацаваную ў сучаснай рускай літаратурнай мове: *«Сапог не князь, абуй да ў гразь»* [5, с. 267]. М. Фасмер прапанаваў цікавую версію паходжання лексемы «сапог» ад «сопеть», «сопель» – ‘народны

музычны інструмент, дудка’ праз метанімізацыю ‘трубка музычнага інструмента’ – ‘трубка’ – ‘халява’ [10, с. 559].

Для беларускай моўнай традыцыі характэрна таксама найменне «чобат» – ‘бот’. У парэміях слова часцей сустракаецца ў множналікавай форме: «*Добрыя чабаты – не мазаць, не чухляваць*» [5, с. 273]. Адзначаюцца таксама выпадкі ўжывання наймення абутку ў дэмінітыўнай форме: «*У чабатку рыпіць, а чорт у гаршку кіпіць*» [5, с. 231]; «*Чабаткі з лабады не баяцца вады*» [5, с. 267]. Лексема ўзыходзіць да цюркскага «*çabata*» [11, с. 370 – 371]. Славiсты адзначаюць запазычанні ад названага цюркізма ў iншых славянскiх i неславянскiх мовах [11, с. 371]. У беларускiх народных прыказках i прымаўках слова захоўваецца з даўнiх часоў. Верагодна, у старабеларускую мову цюркізм трапіў ад крымскiх татар, якія пражывалі ў Вялікім Княстве Літоўскім яшчэ з часоў князя Вітаўта.

У беларускай прыказкавай скарбонцы адзначаецца вялікая колькасць выразаў, дзе ўжываецца некалькі найменняў розных відаў абутку. Звычайна выкарыстоўваецца дзве назвы, якія метафарычна абазначаюць розныя рэаліі, напрыклад, для вобразнага наймення ступені забяспечанасці асобы: «*Шляхціц ты Кабылінскі: адна нага ў чобаце, а другая ў лаці*» [5, с. 311]; «*О, не зачпайце, ён шляхціц, бо адна нага ў боце, а другая ў лаці*» [5, с. 311]; «*Буду хадзіць без забот: адзін лапаць, адзін бот*» [5, с. 265].

У многіх выразах узгадваюцца розныя віды абутку для стварэння антаніміі. У такіх выпадках назвы абутку супрацьпастаўляюцца ў выслоўі па пэўных параметрах. Часцей за ўсё асноўным крытэрыем такога супрацьпастаўлення становіцца ступень заможнасці, а таксама прыналежнасць да розных сацыяльных груп: «*Мае лаці вязовыя пераносяць боты казловыя*» [5, с. 272]; «*Бот з насталом таргуюцца за*

лычка» [5, с. 469]; «*Бот лапцю не пара*» [6, с. 97]. Беларускаму фальклору ўласціва варыянтнасць падобных антанімічных парэмій: «*Што лапці сплятуць, таго боты не разблытаюць*» [6, с. 602]; «*Што лапці зрабяць, таго боты не напавяць*» [5, с. 408].

У іншых прыказках і прымаўках найменні старажытнага абутку і яго частак не супрацьпастаўляюцца, а супастаўляюцца, вобразна называючы галечу, нястачу або няўдачу: «*Усе мае прыборы – лапці да аборы*» [5, с. 265]; «*За пераборы лапці ды аборы*» [6, с. 210].

Абуткам гарадскога насельніцтва былі чаравікі. Выраблялі іх спецыялісты-рамеснікі «з 2-3 кавалкаў скуры, якія сшывалі патайным швом паміж сабой і прышывалі да падэшвы вываратным спосабам; халявы закрывалі шчыкалатку, мацаваліся раменьчыкам, прасунутым у проразі па верхнім краі» [12]. Пра вытанчанасць чаравікаў захавалі звесткі і беларускія прыказкі: «*Чырвоныя чаравікі, ды лыкам сшыты*» [5, с. 272]; «*На назе чаравік скрыніць, а ў гаршку трасца кініць*» [5, с. 231]. У парэміях выкарыстоўваецца і дэмінітыўнае найменне: «*Чаравічкі з рагожы не баяцца марозу*» [5, с. 267].

Прыведзеныя беларускія прыказкі і прымаўкі паказваюць, што ў лексіцы народных парэмій асобнае месца займае лексіка-тэматычная група назваў абутку, куды ўваходзяць найменні старадаўняга традыцыйнага абутку беларусаў. Яны наглядна адлюстроўваюць сацыяльную дыферэнцыяцыю старажытнага грамадства. Выкарыстанне асобных відаў абутку пэўнымі сацыяльнымі групамі (лапці – сяляне, боты – заможныя асобы) дазволіла стварыць у некаторых прыказках антанімію, што метафарычна адлюстроўвае супрацьлеглыя паняцці рэчаіснасці. У беларускім парэмічным масіве пашырана варыянтнасць выказаў. Паводле этымалогіі ў разгледжанай лексіка-тэматычнай групе частка найменняў уяўляе сабой агульнаславянскія назвы (лапці,

чаравікі), сустракаюцца таксама і запазычанні (боты, чобаты). Часцей у народных выслоўях фіксуюцца множналікавыя формы назваў абутку. Адзначаюцца разам з тым дэмініутыўныя ўтварэнні.

ЛІТАРАТУРА

1. Хазанава, К. Л. Зааморфныя вобразы ў беларускіх прыказках і прымаўках / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 26. – С. 327 – 332.

2. Хазанава, К. Л. Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі з нутрыцыялагічнай лексікай / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Гуманитарные науки. – 2021. – № 4. – С. 166 – 170.

3. Хазанава, К. Л. Найменні прадуктаў харчавання ў беларускіх і кітайскіх фальклорных выразях / К. Л. Хазанава // Традиционная духовная культура восточнославянских и китайского народов : сб. науч. ст. / редкол.: В. И. Коваль (гл. ред.) [и др.]. – Гомель, 2021. – Вып. 3. – С. 178 – 183.

4. Хазанава, К. Л. Найменні посуду ў беларускіх прыказках і прымаўках / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2019. – Вып. 32. – С. 463 – 469.

5. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад., сістэм. тэкстаў, уст. арт., камент. М. Я. Грынבלата ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.

6. Лепешаў, І. Я. Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Гродна : ГрДУ, 2011. – 695 с.

7. Лапці [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://be.wikipedia.org/wiki/Лапці>. – Дата доступу: 14.02.2023.

8. Белорусская деревня: быт, хозяйство и традиционная культура. Часть 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gorodok1863.livejournal.com/7340.html>. – Дата доступа: 14.02.2023.

9. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 1. А – Д. – 576 с.

10. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 3. Муза – Сят. – 832 с.

11. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 4. Т – Ящур. – 864 с.

12. Гісторыя абутку ў Беларусі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://be.wikipedia.org/wiki/Абутак>. – Дата доступу: 14.02.2023.

РЕЗЮМЕ

Рассмотрение белорусских народных паремий с названиями обуви выявляет особенности стародавних традиций. Названия обуви в пословицах и поговорках наглядно отражают социальную дифференциацию общества в давние времена. Использование некоторых видов обуви определёнными социальными группами (лапти – крестьянами, сапоги («боты») – зажиточными людьми) позволило создать в пословицах антонимию. В белорусском паремийном массиве распространена вариантность. По этимологическим особенностям часть номинаций в рассматриваемой лексико-тематической группе представляет собой общеславянские имена (лапці, чаравікі), встречаются и заимствования (боты, чобаты). Чаще в поговорках фиксируются названия обуви в форме множественного числа.

SUMMARY

The research of the Belarusian folk sayings with the names of shoes reveals the features of ancient traditions. The names of shoes in proverbs and sayings clearly reflect the social differentiation of society in ancient times. The use of certain types of shoes by certain social groups («laptsi» ‘bast shoes’ – peasants, «boty» ‘boots’ – wealthy people) made it possible to create antonymy in the proverbs. There is variance in the Belarusian proverbs. According to etymology, some of the nominations in the lexical-thematic group names of shoes are proto-Slavonic names («laptsi» ‘bast shoes’, «charaviki» ‘shoes’), there are also borrowings («boty» ‘boots’, «chobaty» ‘boots’). More often in sayings, the names of shoes fixed in the plural form.

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ КОМПОНЕНТЫ, ОБРАЗЫ
И МОТИВЫ СКАЗКИ «ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА» В
СКАЗОЧНОЙ ПОВЕСТИ Н. ВЕСЕЛОВСКОЙ
«ВАСИЛИСА В ЛЯГУШАЧЬЕЙ ШКУРКЕ»**

Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины

(Поступила в редакцию 28.02.2023)

«Василиса в лягушачьей шкурке» – православная сказочная повесть Надежды Веселовской, которая наряду с другими произведениями («Сокровища», «Ленкина осень», «Подарки к Рождеству») вошла в книгу автора «Сокровища», адресованную прежде всего детям младшего школьного возраста и продолжающую традицию благочестивого семейного чтения, укрепляющую основы православия в современном обществе.

Исходя из концепции литературной сказки, разработанной Л. В. Овчинниковой, вышеназванная сказочная повесть является убедительным свидетельством того, что «наибольшее влияние на авторские сказки всевозможных разновидностей оказала волшебная народная сказка» [1, с. 108]. Цель статьи заключается в раскрытии особенностей художественно-смысловой трансформации компонентов композиции, образов и мотивов сказки «Царевна-лягушка» из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» в поэтике сказочной повести Н. Веселовской «Василиса в лягушачьей шкурке», определившей основные идеи произведения, обусловленные мировоззренческой позицией автора – православного писателя и педагога. Фольклорный источник, образы и мотивы из которого

выявлены в указанной выше литературной сказочной повести, – это получивший широкую известность текст «Царевны-лягушки», размещённый во втором томе издания «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» [2, № 269].

Н. Веселовская переосмысляет отдельные сюжетно-композиционные компоненты фольклорной сказки, а также её мотивы и образы (мотивы превращения, пути, испытания, образы Ивана-царевича, Василисы Премудрой и др.), создавая оригинальную сказочную историю о превращённой ведьмой и её внучкой в лягушку девочке Василисе. События, описанные в сказочной повести, происходят в современной Москве и содержат эпизоды из школьной жизни персонажей, сопряжённые с осмыслением автором актуальных вопросов нравственного воспитания детей в духе православной педагогики. Реально-бытовой план повествовательной структуры произведения служит фоном для изображения сверхъестественных происшествий.

Идейно-художественная связь с народной сказкой прослеживается уже на антропонимическом уровне поэтики сказочной повести Н. Веселовской. Главная героиня, ставшая жертвой чёрной зависти своей одноклассницы Идеи Ворожейкиной, – носитель имени женского фольклорно-сказочного персонажа. Компоненты композиции «Царевны-лягушки» выявляются в завязке, развитии действия литературного произведения. Превращению ученицы третьего класса Василисы в лягушку предшествуют события, которые произошли с ней во время школьного праздника – Дня Сказок, где девочка приняла участие в костюме своей фольклорной тётки, вызвав восхищение детей и сильную зависть высокомерной и тщеславной Идеи.

Художественно-смысловому преобразованию подвергается в сказочной повести Н. Веселовской мотив превращения, имеющий в

своей основе магические представления о человеке и мире, веру в волшебство. По словам старичка, которого встретил на своём пути в поисках тридцатого царства Иван-царевич, «Василиса Премудрая хитрей, мудрёней своего отца уродилась; он за то осерчал на неё и велел ей три года квакушею быть» [2, с. 336]. Кощеева дочь, превращённая в существо животного мира, ставшая по воле судьбы женой героя, обладает сверхъестественными способностями. Она творит разные чудеса, оборачивается «белой лебедью» [2, с. 335]. Главная героиня произведения Н. Веселовской – обычная девочка, добрая и воспитанная в духе православного благочестия. Василиса, переполненная впечатлениями праздничного дня, поступает опрометчиво, пропуская вечернюю молитву и забывая помолиться утром. Тем самым она оказывается более доступной для влияния демонической силы. Злой замысел Идеи Ворожейкиной и его реализация, нравственно-религиозный проступок Василисы – компоненты завязки произведения Н. Веселовской, эквивалентные по функции элементам, составляющим завязку волшебной народной сказки. Согласно В. Я. Проппу, «в типичной волшебной сказке вся завязка сводится к тому, чтобы отправить героя из дома» [3, с. 228]. Данная завязка «складывается из каких-либо элементов, подготавливающих беду (временная отлучка, запрет и нарушение), из самой беды или соответствующей ей недостачи, из просьб о помощи или отсылке героя, или из желания самого героя оказать противодействие» [3, с. 228]. Первая глава сказочной повести содержит следующее утверждение: «И если бы Василиса всё-таки помолилась, с ней, конечно же, не случилось бы того, о чём вы сейчас узнаете...» [4, с. 5]. Девочка нарушает молитвенное правило, что влечёт за собой ослабление связи её души с Богом и функционально является подобным нарушением фольклорными персонажами каких-либо

запретов. В. Я. Пропп утверждает: «Запрет в фольклоре всегда нарушается. Иначе не было бы сюжета» [3, с. 225]. Появление в Василисином сне лягушки с печальными глазами – предвестие беды, происшедшей с героиней в зоопарке, где Идея, обученная своей бабушкой, закончившей курсы теоретической магии, «толкнула Василису и прошептала: “Ненавижу тебя, пусть моя ненависть тебя изменит!”» [4, с. 16 – 17]. Героиня, не защищённая Божественной благодатью, становится жертвой магического эксперимента, утрачивает человеческий облик и превращается в лягушку. Православным автором выражено неприятие магии как демонического зла, преступления против установленных Творцом законов миропорядка. В произведении содержится психологическая мотивировка обращения к магическим опытам: «...в человеке, занимающемся магией, непомерно раздута гордыня. Он идёт против Бога» [4, с. 6]. Идейно-художественное содержание православной сказочной повести проникнуто антимagicким христианским мировоззрением. Добро и зло приобретают ярко выраженную нравственно-религиозную окраску, представляя в таких своих проявлениях, как жизнь по воле Божьей и отвержение Творца, контакт с тёмными духами. В имени Идея выражено желание родителей девочки увидеть её в будущем по земным меркам успешной, возвышающейся своей личностной неординарностью над другими людьми. Фамилией Ворожейкина подчёркивается магическая связь с необычным именем героини, под влиянием бабушки-ведьмы избравшей путь эгоистического самоутверждения с помощью магии.

Образ Василисы восходит к типу героя волшебной сказки, который «может быть назван героем-жертвой» [3, с. 229]. Однако в отличие от народной сказки, проникнутой архаическими магическими верованиями, христианским писателем раскрывается греховная

сущность магии, а также её бессилие перед Божественной благодатью. Василиса, превращённая в лягушку, сохраняя человеческий разум, обращается к Богу с молитвой, благодаря чему она не раз избегает беды и остаётся живой в смертельно опасных ситуациях. Однажды героиню спасает мальчик по имени Иван, образ которого заключает в себе аллюзию на Ивана-царевича – положительного персонажа сказки «Царевна-лягушка». Инициатору расправы над бессловесным существом, грубому и ехидному Митюхе, Василисин защитник говорит: «Меня ж Иваном зовут, я Иван-Царевич!» [4, с. 57]. Спасителями заколдованной девочки на её пути в поисках своего дома выступают и другие персонажи («похожий на зайчонка» [4, с. 58] Игорёк, уборщица тётя Дуся). Сострадательные герои оказываются рядом с обречённой на смерть лягушкой не случайно, а по Промыслу Божию. Из уст больной, но не утратившей человеколюбие и оптимизм пожилой женщины Василиса слышит слова, «что Бог ни делает, всё к лучшему» [4, с. 62]. В чувствах и переживаниях девочки-лягушки раскрывается зависимость всех живых существ от Божьей воли. Эта ключевая мысль, выраженная в сказочной повести, акцентируется Н. Веселовской с помощью эпитафии «Всякое дыхание да хвалит Господа!» [4, с. 3]. Заколдованная Василиса, утратившая вместе с человеческим обликом и дар речи, не имеющая возможности обратиться с просьбами о помощи к людям, вспоминает молитвенную фразу, которую часто слышала от своей бабушки: «Всякое дыхание да хвалит Господа!» [4, с. 24].

Мотив пути, являющийся важнейшим компонентом композиционной основы народной волшебной сказки, переосмысливается христианским писателем-педагогом в соответствии со своей идейно-художественной задачей – утверждением основ православного учения о Боге, мире, человеке. С Божьей помощью Василиса-лягушка встречает

отзывчивых, сильных духом заступников, избавляющих её от гибели, находит свой дом. Каждый из этапов пути героини включает испытания её веры в Божье милосердие и христианское смирение, содержит в себе какой-либо духовно-нравственный урок. Добродушная тётя Дуся, кротко переносящая жизненные невзгоды, укрепляет в ребёнке чувство смирения: «От неё и на Василису повеяло каким-то благодатным покоем, который верующие люди называют смирением» [4, с. 62].

Поступки сочувствующих заколдованной девочке персонажей, встреченных ею во время скитаний по городским улицам, а также молитвы бабушки, мамы, подруг, их живое, сердечное участие в обращении к Богу образуют в сказочной повести Н. Веселовской мотив помощи как «добра-спасения» [4, с. 53], противостоящего магическому злу и его приверженцам. Компонентом мотива Божьей помощи, а также составной частью чудесного плана поэтики произведения является освящённая вода, которая может быть рассмотрена в качестве религиозно-христианского аналога чудесных предметов (средств), функционирующих в художественном мире волшебных сказок, в частности, живой воды. Проливая на себя из кувшинчика «святую воду с молебна» [4, с. 70], Василиса обретает свой прежний облик. Как утверждает православный писатель, «святость пронзает всякую магию, разрушает любые чары» [4, с. 70].

В духе нравственного учения Православной церкви переосмыляется Н. Веселовской «мотив местонахождения смерти Кощея в яйце» [5, с. 332]. В сказке «Царевна-лягушка» Иван-царевич узнает от Бабы-Яги, что Кощеева смерть «на конце иглы, та игла в яйце, то яйцо в утке, та утка в зайце, тот заяц в сундуке, а сундук стоит на высоком дубу, и то дерево Кощей как свой глаз бережёт» [2, с. 336]. Автором «Василисы в лягушачьей шкурке» локализация смерти Кощея

истолковывается в христианско-символическом плане: дуб – это «мужественный человек... Зайчик – тот, кто без промедления кинется на помощь... Утка, если только она не обычная прожорливая кряква, – добрая душа, смиренно плывущая по волнам трудной жизни...» [4, с. 25]. В Иване, сорвавшем «соревнование по обстрелу живой мишени» [4, с. 55], Василиса встречает «крепость духа» [4, с. 54], в милосердном Игорьке, который вылил на неё, едва живую от палящих солнечных лучей пригоршню воды, – «добрую расторопность в делах» [4, с. 54], а в тёте Дусе – «покорность Божьей воле» [4, с. 54]. Яйцо и игла превращаются в художественном мире православной сказочной повести в символы христианской жертвенной любви. «Самое острие Любви – это жертва за тех, кого любишь! А уж какая жертва сравнится с Господней мукой?», – говорит Василисина бабушка [4, с. 63]. Авторская интерпретация местонахождения Кощеевой смерти становится в произведении наглядно-дидактической иллюстрацией азов христианской нравственности и православного вероучения. Иисус Христос – «это и есть Кощеева смерть!», – заключает бабушка в своей беседе с девочками [4, с. 63].

Исходя из отношения Православной церкви к магии и колдовству, на основе представлений, выраженных в восточнославянском сказочном эпосе, где Кощей Бессмертный – это «прежде всего оборотень и чародей» [6, с. 197], Н. Веселовская создаёт образ одноименного персонажа, олицетворяющего духовное зло. В сказочной повести Кощей – колдун, презирающий христианские святыни, смирение и одобряющий возрастание в современном мире массового интереса к оккультизму. Зайчик, например, как один из образов-посредников, оберегающих Кощееву смерть, по словам самого Кощея, – «расторопность на всякие глупые дела» [4, с. 41], когда «спешат кому-то помочь» [4, с. 41]. В

чувстве ненависти, эгоизме, утрате веры в Бога Кощей видит силу, способствующую активизации и популяризации древнего языческого культа магии и колдовства, с опаской и возмущением вспоминает о традициях православного благочестия на Руси. В сказке «Царевна-лягушка» Иван-царевич одерживает победу над своим антагонистом и его смертью: «...он взял то яйцо, разбил, достал иглу и отломил кончик: сколько ни бился Кощей, сколько ни метался во все стороны, а пришлось ему помереть!» [2, с. 337]. В произведении Н. Веселовской существование Кощей вопреки описанному в сказке его смертельному поражению объясняется разрывом связи людей с Богом. Идею, убеждённой в том, что страшный волшебник давно умер, бабушка-колдунья говорит: «Много злобы на свете развелось, люди колдовством занимаются, вот как я... Суеверны: в приметы верят и без гороскопа ни шагу. Опять же ругаются плохими словами... От всего от этого Кощеева смерть снова из него вышла и назад подалась, обратным ходом: в яйцо, в утку, в зайца, в сундук... а Кощей опять, значит, жив-здоров!» [4, с. 8 – 9].

«Народная сказка воздерживается от воспроизведения внешнего портрета Кащея», – отмечает Н. В. Новиков [6, с. 217]. Описание наружности этого персонажа не содержит и «Царевна-лягушка» из собрания сказок А. Н. Афанасьева. В сказочной повести Н. Веселовской портретные характеристики Кощей служат выявлению его злотворной энергетики, враждебности биологическим и гуманным основам бытия: «Но когда Идея, подталкиваемая бабушкой, подошла знакомиться, навстречу ей сквозь чёрные очки стрельнули две мощных белых вспышки. Идею затрясло, будто она схватилась за оголённый провод. Как хорошо было бы сейчас оказаться далеко отсюда, хоть в школе, хоть во дворе! Но взгляд гостя пригвоздил Идею к полу, как, наверное, взгляд

удава заставляет замереть на месте загипнотизированного им кролика» [4, с. 37]. Вредоносная природа Кощея, уподобленного ожившему мертвецу, подчёркивается и посредством описания угощения бабушкой Идеи своего научного руководителя-мага пищей, включающей в себя «десять гамбургеров, десять чипсов, десять суши и десять больших бутылок кока-колы» [4, с. 30]. «Бессмертный» гость любит «коку» [4, с. 31], поскольку, «она человека легонько одурманивает: первая ступенька к виртуальному видению жизни» [4, с. 31]. Через сказочную повесть Н. Веселовской проходит один из наиболее примечательных мотивов её творчества – передача через поколения оккультно-магического знания («Спастишь от чар», «Маргарита и её мастер» и др.). Чародеям не удаётся реализовать свои планы и обучить Идею колдовству. Она раскаивается в своих злобных чувствах, в жестокости, проявленной по отношению к Василисе, и после принятия Святого Крещения «с обновлённой душой, с чистой совестью» [4, с. 75] исповедует православную веру. Потенциальная ведьма Идея «умирает» и рождается София, «раба Божья» [4, с. 75], небесной покровительницей которой становится христианская святая.

Подводя итоги, отметим, что в сказочной повести Н. Веселовской «Василиса в лягушачьей шкурке» органично сочетаются принципы фольклорной эстетики и авторское художественное начало, непреходящая народная мудрость и христианская нравственность. Оригинальное использование автором произведения компонентов композиции, образов и мотивов народной сказки говорит об актуальном значении фольклорной традиции в развитии современной православной литературной сказки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овчинникова, Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика : учебное пособие / Л. В. Овчинникова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта ; Наука, 2003. – 312 с.
2. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. / подг. текста, предисл., примеч. В. Я. Проппа. – М. : Гослитиздат. Ленинградское отд-е, 1957. – Т. 2. – 510 с.
3. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – М. : АСТ, 2022. – 480 с.
4. Веселовская, Н. Сокровища / Н. Веселовская. – М. : Риза, 2014. – 272 с.
5. Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Академический проект, 2013. – 805 с.
6. Новиков, Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. В. Новиков. – Л. : Наука. Ленинградское отд-е, 1974. – 253 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявлены компоненты композиции, образы и мотивы сказки «Царевна-лягушка» из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» в сказочной повести Н. Веселовской «Василиса в лягушачьей шкурке». Рассмотрены их идейно-художественная трансформация, новое символично-смысловое наполнение писателем в духе православного учения о Боге, мире, человеке. Раскрыто значение творческого обращения Н. Веселовской к фольклорной традиции с целью доступного для детского сознания выражения духовно-нравственного содержания христианской религии, основ веры Православной церкви.

SUMMARY

The article reveals the components of the composition, images and motives of the fairy tale «The Frog Princess» from A. N. Afanasyev's collection of tales «Russian Folk Tales» in the fairy-tale story «Vasilisa in frog's clothing» by N. Veselovskaya. Their ideological and artistic transformation as well as the writer's new symbolic and semantic content in the manner of the Orthodox teaching about God, the world, and Man are considered. The author reveals the significance of N. Veselovskaya's creative appeal to the folklore tradition in order to express the spiritual and moral content of the Christian

religion, the foundations of the faith of the Orthodox Church in the form accessible to children's consciousness.

Шамякіна С. В.

ВОБРАЗЫ РОДЗІЧАЎ ЗМЕЯ Ў БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗКАХ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 15.03.2023)

Змей Гарыныч (Цмок, Смок, Юда) – адзін з самых вядомых і яскравых персанажаў усходнеславянскіх, у тым ліку беларускіх, чарадзеяна-фантастычных казак. Пра дадзены вобраз напісана шматлікая колькасць даследаванняў. Аднак у казках ёсць група персанажаў, непасрэдна звязаных са Змеем, якія, аднак, мала прыцягвалі ўвагу навукоўцаў. Мы маем на ўвазе разнастайных родзічаў Цмока, што дзейнічаюць разам з ім у многіх казках.

Падобныя персанажы згадваюцца некаторымі даследчыкамі ў кантэксце вывучэння вобраза самога Змея. Аднак разгляд іх мае пераважна фрагментарны характар – аналізуюцца ў пэўных работах толькі некаторыя з вобразаў, што не дае магчымасці паглядзець на дадзеную групу персанажаў сістэматызавана. Навуковых даследаванняў, спецыяльна прысвечаных менавіта групе персанажаў-родзічаў Змея, наколькі нам вядома, не існуе. Такім чынам, навізна нашай работы заключаецца ў комплексным аналізе адзначаных вобразаў, што дапамагае больш глыбока пранікнуць у іх сутнасць, выявіць незаўважаныя раней аспекты семантыкі.

Аналіз некаторых з названых вобразаў прысутнічае, напрыклад, у «Исторических корнях волшебной сказки» У. Пропа [4, с. 220, 345 – 346]. Разглядаючы вобраз Змея, даследчык згадвае і пра матывы, у якіх дзейнічае маці або цешча Цмока, якая жадае праглынуць героя ў якасці помсты за забойства сына ці зяця. М. Новікаў у працы «Образы восточнославянской волшебной сказки» [3, с. 162 – 163, 172, 189] таксама разглядае дадзены матывы, удакладняючы, што маткай Змеяў можа быць Баба Яга, а помсціць за іх могуць таксама жонкі або сёстры. Таксама названыя вобразы і матывы даследавалі А. Афанасьеў у «Поэтических воззрениях славян на природу» [1, с. 506] і Б. Рыбакоў у працы «Язычество древних славян» [6, с. 585 – 587]. К. Кабашнікаў у раздзеле пра чарадзейныя казкі кнігі «Народная проза» [2, с. 201] зноў жа згадваў пра жонак Цмокаў і іх матку, якой можа быць Баба Яга. У працы К. Кабашнікава таксама прысутнічае рэдкае ўказанне на магчымую роднасную сувязь Змея і Кашчэя [2, с. 202]. Як бачна з аналізу літаратуры, часцей за ўсё ўвагу даследчыкаў прыцягвалі вобразы жанчын-змях – маці, жонак і сяцёр Змеяў. Гэтая тэндэнцыя працягваецца і ў сучасных даследчыкаў: менавіта пра дадзеных персанажаў згадвае у сваіх работах, напрыклад, Г. Трафімаў [8]. Акрамя таго, названыя і іншыя даследчыкі шмат разглядалі матывы выкрадання Цмокам жанчыны, але пры гэтым рэдка згадваецца аб тым, што ў казках выкрадзеная жанчына ў выніку можа называцца жонкай Змея.

Па нашых назіраннях, з усіх казачных персанажаў-антаганістаў Змей Гарыныч мае найбольшую колькасць разнастайных родзічаў. Згадкамі пра маці, жонку і сяцёр пералік падобных вобразаў не абмяжоўваецца. Такім чынам, мэта артыкула – абагульняючы і сістэмны аналіз вобразаў родзічаў Змея ў беларускіх чарадзейных казках. Аб’ект даследавання – персанажы беларускіх чарадзейных казак. Прадмет –

роднасныя сувязі паміж Змеем і іншымі персанажамі. У якасці матэрыялу даследавання выкарыстаны беларускія чарадзейныя казкі, змешчаныя ў акадэмічным двухтомным выданні [9; 10].

Бацька Змея. З усяго ліку казак у адзначаным выданні бацька Змея згадваецца ў трох. У казцы «Кабылін сын» ім з'яўляецца таксама Змей, які мае большую колькасць галоў, чым яго сыны (дзевяць супраць шасці і сямі). Такая карціна ўяўляецца цалкам лагічнай: калі сыны Змеі, дык і бацька іх таксама Змей.

Аднак існуе і іншы варыянт бацькі казачнага Змея – часцей ім з'яўляецца нейкі дзіўны стары, які можа называцца, напрыклад, *«стар-старычок, сам з кокаць, барада з локаць, вусы па сажню, вочы па ложке не відзяць ні крошкі»* («Іван Сучкін сын Залатыя пугавіцы») [9, с. 59] або *«Дзед з нагatok, барада з лакatok, каліта дванаццаць ялавіц улязаець, меіць ён пры сабе пушку-свістушку-смалянушку дванаццаць сажон дліны і ўся гвадзімі ўсажана вострымі»* («Таратурка») [9, с. 109]. Калі прааналізаваць дадзеныя апісанні, атрымліваецца, што гэты персанаж мае хутчэй антрапаморфны выгляд, вызначальнымі рысамі якога з'яўляюцца маленькі рост і доўгая барада. Пры гэтым многія даследчыкі прыйшлі да высновы, што і Змей у казках на самой справе можа мець антрапаморфны выгляд, таму знешнасць бацькі і сына (сыноў), верагодна, не супярэчаць адна адной. Так, Г. Трафімаў адзначае: «У рускіх казках і былінах змей выяўляе сябе ў двух іпастасях – зааморфнай, якая дазваляе залічваць яго да прадстаўнікоў фаўны, і антрапаморфнай, што звязваецца з вобразам варажага кіраўніка замежнай дзяржавы» [7, с. 96].

Магчымы, аднак, і іншы варыянт, калі бацька Цмока з'яўляецца адначасова і старычком «сам з кокаць, барада з локаць», і Змеем. Менавіта такая карціна назіраецца ў казцы «Івашка Мядзведжае вушка»,

у якой дадзены персанаж называецца то адным найменнем, то другім. Трэцяе яго імя ў прыведзенай казцы – Кашчэй, і гэтая дэталё, на наш погляд, ключавая. Атрымліваецца, што бацька Змеяў у чарадзейных казках, магчыма, Кашчэй Несмяротны. Падобная гіпотэза можа быць выведзена не толькі з адной названай вышэй казкі, яна пацвярджаецца інфармацыяй і з іншых.

Так, маткай Змеяў (аб чым яшчэ будзе сказана ніжэй) часта з’яўляецца – таксама цалкам лагічна – Змяя, персанаж можа называцца ў казках менавіта так. Пры гэтым, напрыклад, у казцы «Пра Івана-Дарагана» дзейнічае Кашчэй, яго жонка і тры сыны. Сыны тут не названы Змямі, і мы не можам меркаваць пра іх знешнасць або сутнасць, але жонка якраз з’яўляецца Змяёй. З такога супастаўляльнага аналізу вынікае, што існуюць казкі, дзе бацька Змеяў не названы Кашчэем, але маці – Змяя, а ёсць варыянты, дзе ў сыноў нявызначанай прыроды маці – Змяя, а бацька – Кашчэй. У сукупнасці дадзеная інфармацыя можа быць вытлумачана так: у першапачатковай казачнай традыцыі Кашчэй Несмяротны меў жонку-Змяю, і яны разам з’яўляліся бацькамі Цмокаў.

Маці Змея. Падобны персанаж сустракаецца ў казках намнога часцей, чым Змеяў бацька, фактычна, з’яўляецца тыповым для сюжэта АА 300. Звычайна матка Змеяў, адзначалася, і сама з’яўляецца Змяёй – можа называцца «Старая Змяя», «Змяіная маці», «Лютая Змяя» і падобнае. Ва ўсіх творах, дзе герой перамагае і забівае Цмокаў, іх маці спрабуе помсціць за сваіх сыноў і знішчыць героя. Пры гэтым яна намнога больш моцная, чым яе дзеці: можа прымаць аблічча гіганцкай істоты, чья пашча займае ўсю прастору ад зямлі да неба. Калі яе сыноў-Змеяў герой часцей за ўсё перамагае сам, то справіцца з маткай яму не пад сілу, патрабуецца дапамога кавалёў.

Кавалі перакоўваюць Змяю – звычайна ў кабылу, якую герой забірае сабе. Звернем увагу на гэтую акалічнасць, што можа дапамагчы ў ідэнтыфікацыі сутнасці Змяі-маці. У казках сустракаюцца і іншыя персанажы, якія ператвараюцца ў кабыл ці коней. Так, гэта дачкі Бабы Ягі, іх герой павінен пасвіць тры дні, каб атрымаць ва ўзнагароду чароўнага каня (напрыклад, у казцы «Шклянныя горы»). У казцы «Іван Іванавіч – рымскі царэвіч» назіраецца такая складаная вобразная карціна: персанаж, названы «нячысты дух», мае рысы Кашчэя (звязаны з такімі тыповымі для гэтага антаганіста сюжэтнымі тыпамі, як «Кашчэй-нявольнік» і «Смерць Кашчэя ад каня»). У яго ёсць брат (таксама Кашчэй?), жонка ж брата валодае ўласцівасцямі Бабы-Ягі (*«едзец на зялезнай ступе і зялезным таўкачом паганяець»*) [9, с. 506]. Тры дачкі апошніх персанажаў – зноў жа дзяўчыны, якія ператвараюцца ў кабыліц, а за іх догляд герой можа атрымаць каня. Зробім выснову, што Баба Яга нейкім чынам звязана з вобразамі кабыліц і коней. Калі яе дачкі ператвараюцца ў кабыліц, магчыма, на гэта здольная і яна сама? Тады вобраз Змяі, якая пры перакоўванні кавалямі становіцца кабылай, можа суадносіцца з Бабай Ягой ці яе дачкой.

Тое, што маткай Змеяў з'яўляецца Баба Яга, пацвярджаецца і матэрыялам з іншых твораў. Так, у казцы «Цар Васіль» гаворыцца, што тры Смокі з рознай колькасцю галоў – сыны ваяўнічай Бабы Югі «зялезнай нагі». У казцы «Пра трох братоў-ахотнікаў» сынам Бабы Ягі «касцяной нагі» аказваецца «Марская Чудовішча, Чуда-Юда» (пры гэтым персанажы з рысамі Змеяў і ў іншых казках («Таратурка» і г. д.) называюцца Юдамі, і вобраз Змея часта звязаны з морам, як адзначаў, напрыклад, У. Проп [4, с. 253 – 258]).

У казцы «Іван Сучкін сын Залатыя пугавіцы» матка Змеяў ахарактарызавана як «баба сівая, старая» (якая пры гэтым гаворыць, што

абярнецца лютай Змяёй, каб з'есці героя), а ў казцы «Таратурка» – як ведзьма. Падобныя рысы таксама могуць суадносіцца з Ягой, якая ў многіх казках апісваецца як старая бабка, а таксама можа называцца ведзьмай.

Зробім выснову, што маткай Цмокаў у чарадзейных казках можа з'яўляцца Баба Яга. З улікам разгледжанай вышэй інфармацыі пра бацьку Цмокаў атрымліваецца, што Кашчэй і Баба Яга – муж і жонка, хоць гэта ў казках нідзе не адзначана.

Брат Змея. З дадзенай лініяй роднасных сувязей у казках ўсё больш-менш зразумела. У многіх казках дзейнічае не адзін Цмок, а некалькі, названыя братамі. Пры гэтым браты-Змеі адрозніваюцца колькасцю галоў, а таксама параметрамі фізічнай моцы. Часцей за ўсё колькасць галоў Змеяў кратная лічбе «тры», і браты, адпаведна, могуць мець 3, 6 і 9 галоў або 6, 9 і 12 і г. д. У некаторых выпадках можа быць і іншая колькасць, напрыклад, 7. Чым больш у Цмока галоў, ты ён мацней. Некаторыя матэрыялы з розных казак дазваляюць выказаць гіпотэзу аб тым, што найбольш моцным у Змеяў аказваецца малодшы брат – так, як і ў выпадку з галоўным героем казкі і яго братамі. Герой звычайна змагаецца з трыма Змеямі, якія прыходзяць да яго па чарзе тры ночы запар – і ў кожнага новага антаганіста большая колькасць галоў і большая моц. Пры гэтым у казцы мяркуецца, што першыя дзве ночы вартаваць і біцца са Змеямі павінны былі старэйшы і сярэдні браты героя. Адпаведна, Цмокі могуць выходзіць біцца ў той жа паслядоўнасці, што і героі – спачатку старэйшы, потым сярэдні і малодшы апошнім. У казцы «Пра Івана-Дарагана» Кашчэй мае трох сыноў (магчыма, Змеяў?), пры гэтым адзначаецца, што самы моцны з іх – малодшы.

Сястра Змея. У казках з сюжэтам аб тым, як герой забівае трох Цмокаў, а потым за іх помсціць матка, спачатку знішчыць героя спрабуюць іх сёстры або жонкі. У некаторых выпадках дадзеныя персанажы названы сёстрамі Змеяў («Таратурка»), у іншых – жонкамі («Суччы сын», «Іскарка-парубак Дзевічы сын», «Кацігарошак»), у пэўных казках ствараецца ўражанне, што яны Змеям і жонкі, і сёстры адначасова («Кабылін сын», «Іван Сучкін сын Залатыя пугавіцы»).

Сёстры (жонкі) Змеяў маюць шэраг цікавых уласцівасцей. Так, у казцы «Іскарка-парубак Дзевічы сын» высвятляецца, што яны таксама з'яўляюцца шматгаловымі, прычым адрозніваюцца такой жа колькасцю галоў, што і Змеі мужчынскага полу. У казцы «Пра Ігра Ігаравіча, пра старыка Палугрыма» Змеі, што сустракаюцца галоўнаму герою, таксама жанчыны, а не мужчыны. Гэта тры сястры, з якімі герой не змагаецца, а наадварот, наладжвае добразычлівыя адносіны.

У чарадзейных казках, такім чынам, прысутнічаюць як мужчынскія, так і жаночыя персанажы-Змеі. Даследчыца О. Рамзіна адзначае: «З аднаго боку, змей/дракон – фалічны сімвал, які ўказвае на апладняльную мужчынскую сілу, стыхіі агню, паветра. З іншага – змяя цесна звязана з жаночымі аспектамі, стыхіямі зямлі і вады, уяўленнем аб мудрасці, вышэйшых ведах» [5, с. 88].

Ва ўсіх казках, дзе сустракаюцца падобныя персанажы, яны чараўніцы, здольныя ператварацца ў розныя рэчы (крыніцы, дрэвы, рэчы, птушак і г. д.). Можна суаднесці гэтую здольнасць са згаданымі вышэй дочкамі Бабы Ягі, што ператвараюцца (у кабыліц). У казках, дзе дачок мае Кашчэй Несмяротны, яны таксама звычайна чараўніцы і абарочваюцца рознымі рэчамі («Пра Івана-Дарагана», «Іван Падвей»). Дадзены матэрыял таксама можа пацвярджаць гіпотэзу аб тым, што бацькі Змеяў і, адпаведна, іх сяцёр – Кашчэй і Яга.

Жонка Змея. Персанажы дадзенай функцыянальнай ролі – найбольш разнастайныя з тых, што маюць сувязі са Змеем. Як ужо адзначалася вышэй, тры персанажы жаночага полу, якія спрабуюць помсціць герою за Змеяў, але гінуць, могуць быць як сёстрамі Цмокаў, так і іх жонкамі або выступаць у абедзвюх ролях адначасова.

Жонкамі трох братоў-Змеяў у некаторых казках з’яўляюцца таксама выкрадзеныя царэўны, якія жывуць у медным, срэбраным і залатым царствах («Вячорка, Паўношнік і Заравы»). Верагодна, і яны валодаюць магічнымі здольнасцямі, бо ўмеюць скручваць свае царствы ў яечкі.

Існуюць беларускія казкі («Янка і каралеўна», «Прыкрасная дзявіца Алена»), дзе Змей замяняе сабой Кашчэя (у творы назіраюцца матывы, характэрныя для казак з Кашчэем, але персанаж названы Змеем ці Цмокам). У падобных творах жонкай Змея можа быць дзяўчыначараўніца, якая спачатку брала шлюб з галоўным героем, але была выкрадзена Змеем з-за памылкі героя. У гэтым выпадку, як і ў папярэднім, жонка дрэнна ставіцца да Цмока.

Таксама нядобра складваюцца адносіны Змея з жонкай тады, калі яна з’яўляецца выкрадзенай сястрой галоўнага героя/герояў («Як тры змяі тры кралёўны на той свет пахваталі», «Кацігарошак», «Казка пра Змея»). Дадзены персанаж, у адрозненне ад большасці іншых варыянтаў жонак Цмока, верагодна, звычайны чалавек, які не мае ніякіх звышнатуральных уласцівасцей.

Сярод беларускіх казак сустракаецца і такая, дзе разгледжаны тып персанажа з’яўляецца чалавекам, першапачаткова – жонкай героя, але свядома і па сваёй волі выбірае сваім мужам Цмока і збягае да яго («Купчык небагаты»). У такім выпадку паміж Цмокам і яго жонкай складваюцца добрыя ўзаемаадносіны.

Сын Змея. У казцы «Кабылін сын», як ужо адзначалася вышэй, тры Змеі з’яўляюцца бацькам і сынамі. Адпаведна, сынамі Змея могуць быць іншыя Змеі – менш моцныя, з меншай колькасцю галоў.

Дачка Змея. У казцы «Кабылін сын» матка Змеяў называе іх жонак «дзеткі». Гэта можна трактаваць так, што дадзеныя персанажы адначасова з’яўляюцца і сёстрамі двух малодшых Змеяў, і дочкамі старэйшага. У казцы «Іван Сучкін сын Залатыя пугавіцы» гэта выказана больш яўна, Змяя-матка кажа герою: «Ты забіў маіх трох сынкаў як сакалкоў, трох дачушак як зязюлек!» [9, с. 57]. З аднаго боку, такія выказванні можна было б разумець як называнне свекрывёй дочкамі і дзеткамі сваіх нявестак, аднак нагадаем, што ў некаторых казках разгледжаную функцыю выконваюць менавіта сёстры Цмокаў.

Дочкі Змея дзейнічаюць і ў казках іншых сюжэтных тыпаў. Так, распаўсюджаным з’яўляецца матыў пра наяўнасць у Цмока некалькіх дачок-чараўніц (2, 4, 12 і інш.), якія ўмеюць ператварацца ў птушак. Адна з іх (звычайна малодшая) кахае галоўнага героя і дзеля мужа здраджвае бацьку і дапамагае герою забіць яго («Васька-Папялышка», «Сын прададзёны», «Пра Івана-царэвіча і дванаццацігаловага Змея»).

Абодва тыпы дачок Змея сустракаюцца і ў тых казках, дзе галоўным антаганістам з’яўляецца Кашчэй. Так, у казцы «Пра Івана-Дарагана» ў Кашчэя (а не Змея) ёсць тры сыны, якіх забівае герой, і дзве дачкі, якія спрабуюць помсціць за братаў, але таксама гінуць. У казках «Васька-Папялышка», «Іван Падвей» у Кашчэя чатыры дочкі-чараўніцы, малодшая з іх бярэ шлюб з героем і губіць бацьку. Дадзены матэрыял таксама гаворыць на карысць гіпотэзы аб тым, што старэйшы Змей і бацька малодшых Змеяў – гэта адначасова Кашчэй.

Швагер Змея. Як ўжо адзначалася вышэй, існуюць казкі, дзе Змей выкрадае сястру галоўнага героя і бярэ з ёй шлюб. Адпаведна, герой

казкі і яго браты тут становяцца швагерамі ў адносінах да Змея, прычым ён можа менавіта так да іх і звяртацца («Як тры змяі тры кралеўны на той свет пахваталі», «Кацігарошак»).

Зяць Змея. У тых выпадках, калі галоўны герой жэніцца з дачкой Змея, ён, адпаведна, становіцца яго зяцем («Васька-Папялышка», «Сын прададзёны»).

Змеі у беларускіх чарадзейных казках, такім чынам, маюць усіх асноўных родзічаў і членаў сям'і: бацьку і маці, братоў і сяцёр, сыноў і дачок, жонак, швагераў, зяцёў. Пры гэтым з кроўнымі родзічамі адносіны ў Цмокаў часцей за ўсё добразычлівыя, як і ў дадзеных родзічаў паміж сабой, канфлікты ж назіраюцца з прадстаўнікамі іншых родаў – жонкамі і іх братамі, а таксама зяцямі. Верагодна, што падобныя матывы адлюстроўваюць рэальныя стасункі паміж людзьмі. Цікава пры гэтым, што родзічам Змея пры пэўных абставінах становіцца галоўны герой казкі. Ёсць падставы сцвярджаць, што бацькам і маці Змеяў у казках могуць быць Кашчэй і Баба Яга. Калі наконт Ягі факт можна лічыць даказаным, то ў адносінах да Кашчэя гіпотэза патрабуе далейшых даследаванняў. Таксама некаторыя матывы, звязаныя з вобразамі родзічаў Змея (часцей за ўсё жонкі і дачок), дубліруюцца адпаведнымі матывамі з Кашчэем у ролі галоўнага антаганіста. Часцей за ўсё ў казках сустракаюцца вобразы маці і жонак Змеяў, а таксама ўказанні на тое, што тры Цмокі з рознай колькасцю галоў – браты, самы моцны з якіх, верагодна, малодшы. Указанні на роднасныя сувязі паміж Змеем і Ягой, Кашчэем, а таксама галоўным героем могуць сведчыць пра тое, што казкі захоўваюць рэшткі нейкага старажытнага міфа пра ўзаемаадносіны паміж пэўнымі персанажамі, трансфармацыяй якіх з'яўляюцца адзначаныя казачныя вобразы.

ЛІТАРАТУРА

1. Афанасьев, А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – Т. 2. – 768 с.
2. Кабашнікаў, К. П. Чарадзейныя казкі / К. П. Кабашнікаў // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец ; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск, 2002. – С. 166 – 283.
3. Новиков, Н. Н. Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. Н. Новиков. – Л. : Наука, 1974. – 256 с.
4. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 368 с.
5. Рамзина, О. В. Мифологема змееборчества: к проблеме поливалентности символизма дуальных образов / О. В. Рамзина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 2. – С. 83 – 90.
6. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 608 с.
7. Трофимов, Г. А. Об антропоморфности змеев и драконов в русском и британском фольклоре / Г. А. Трофимов // Вестник Марийского государственного университета. – 2015. – № 5. – С. 93 – 98.
8. Трофимов, Г. А. Образ женщины в русских народных змееборческих сюжетах / Г. А. Трофимов // Вестник Вятского государственного университета. – 2015. – № 11. – С. 103 – 109.
9. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад.: К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч ; рэд. тома В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – Ч. 1. – 648 с.
10. Чарадзейныя казкі : у 2 ч. / склад.: К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч ; рэд. тома В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Ч. 2. – 696 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются персонажи белорусских народных волшебных сказок, которые являются родственниками Змея Горыныча: его отцом, матерью, братьями, сёстрами, сыновьями, дочерями, жёнами, шуринами, зятями. Проводится комплексный анализ всех родственных связей Змея, упоминаемых в сказках, а также

отношений подобных персонажей между собой. Выявляются характеристики данных образов, высказываются гипотезы касательно их сущности.

SUMMARY

The article examines the characters of Belarusian folk fairy tales who are relatives of Zmey Gorynych: his father, mother, brothers, sisters, sons, daughters, wives, brothers-in-law, sons-in-law. A comprehensive analysis of all the family ties of the Zmey mentioned in fairy tales, as well as the relationship of similar characters to each other, is carried out. The characteristics of these images are revealed, hypotheses are expressed regarding their essence.

Швед І. А.

БЕЛАРУСКІЯ І КІТАЙСКІЯ ТРАДЫЦЫЙНЫЯ НАРАТЫВЫ ПРА «ХАДЗЯЧАГА» ПАМЕРЛАГА: ТЫПАЛАГІЧНЫЯ СЫХОДЖАННІ І АДРОЗНЕННІ

Цэнтр вывучэння Беларусі ў Аньхойскім універсітэце

Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

Артыкул падрыхтаваны ў межах НДР «Апавядальны жаночы дыкурс у кантэксце фальклорнай традыцыі Брэстчыны»

(Паступіў у рэдакцыю 18.02.2023)

Актывізацыя глабалізацыйных працэсаў і міжнародных стасункаў стымулюе ўвагу гуманітарыяў да тыпалагічнага кампаратыўнага даследавання разнастайных складнікаў традыцыйнай культуры розных народаў, рэканструкцыі і супастаўлення пэўных элементаў казкавай і няказкавай прозы. Пры вызначэнні агульных гісторыка-паэтычных заканамернасцяў развіцця апавядальных форм традыцыйнай славеснасці сваю эфектыўнасць сцвердзілі ўзаемадапаўняльныя метады

параўнальна-тыпалагічнага і структурна-семіятычнага даследаванняў. З сярэдзіны XX ст. найбольш актуальным становіцца вызначэнне інварыянтаў матываў і сюжэтаў, што матывавала рост увагі фалькларыстаў і літаратуразнаўцаў да метадаў структурнай тыпалогіі (пры гэтым тыпалагічны падыход разглядаецца як базавы для гістарычнага і структурнага).

Асаблівай увагі ў кантэксце ўсебаковага развіцця беларуска-кітайскіх узаемаадносін заслугоўваюць фалькларыстычныя параўнальныя даследаванні ў галіне традыцыйнай культуры абодвух народаў, у тым ліку сюжэтыкі праявітых твораў. У прыватнасці, агульнымі для названых традыцый з'яўляюцца архаічныя па сваёй структуры апаведы – тыя кароткія паведамленні, якія ў старажытным і сярэднявечным Кітаі называліся «апавяданнямі аб дзіўным» (чуаньці). Да таго ж, такія апавяданні выступаюць адным з самых устойлівых элементаў сучаснага фальклору шматлікіх народаў. Звярнуўшы ўвагу на пашыранасць адзначаных аповедаў, С. Ю. Няклюдзе падкрэсліў, што «гаворка ідзе аб неверагодных выпадках, цудах, нечаканым знаёмстве з містычнымі бакамі быцця, сустрэчах з замагільнымі сіламі і персанажамі (часцей нядобразычлівымі і нават небяспечнымі)» [3]. І беларускай, і кітайскай міфа-фальклорным традыцыям, нягледзячы на іх адметнасць (у тым ліку тыпалагічную), уласцівыя ўяўленні і адпаведныя апавяданні пра вяртанне душ памерлых (ці саміх нябожчыкаў) да жывых. Але, нягледзячы на актуальнасць параўнальна-тыпалагічнага вывучэння беларускай і кітайскай традыцыйных культур, пэўнае тыпалагічнае падабенства некаторых іх элементаў, у прыватнасці адзначаных уяўленняў і наратываў, пакуль іх даследаванне не праведзена.

Мэта гэтага артыкула – спроба вызначэння тыпалагічных сыходжанняў і адметнасцяў сюжэтаў беларускіх і кітайскіх

традыцыйных наратываў, семантычнае поле якіх уяўляе сістэму значэнняў, звязаных з «хаджэннем»/вяртаннем нябожчыкаў. Эмпірычным матэрыялам з’яўляецца вусная апавядальная традыцыя беларусаў (у тым ліку зафіксаваная ў апошнія два дзесяцігоддзі ў розных населеных пунктах Брэстчыны, дзе пашыраны змешаны тып культуры – пісьмовы і традыцыйны вусны) і апавяданні з анталогіі сюжэтнай прозы «Тай-пін гуан цзі» (太平廣記«Шырокія запіскі гадоў Тай-пін»), якія лічацца «люстрам традыцыйнай кітайскай духоўнай культуры X ст.» [1, с. 12]. Пераклаўшы на рускую мову і сістэматызаваўшы па асноўных матывах ці сюжэтах 40 цзюаней са складу «Тай-пін гуан цзі», якія належаць да часу эпохі Хань і пачатку Сун (з 206 г. да н. э. да 977 г.) і прысвечаны душам памерлых (гуй 鬼), А. Алімаў заключыў, што «разгледжаны матэрыял ставіць перад даследчыкам шэраг найважнейшых пытанняў, якія патрабуюць далейшага вывучэння. Так, праблема тыпалагічных адрозненняў кітайскіх уяўленняў аб звышнатуральным і дзіўным ад адпаведных рускіх і еўрапейскіх уяўленняў яшчэ не знайшла належнага адлюстравання ў навуцы» [1, с. 46]. Каб зрабіць крок у вырашэнні гэтага і адзначаных вышэй навуковых пытанняў, параўнаем вылучаныя А. Алімавым сюжэты (ці матывы) апавяданняў са складу «Тай-пін гуан цзі», прысвечаных вяртанню душ памерлых, з матэрыяламі беларускай апавядальнай традыцыі.

У артыкуле гаворка пойдзе аб прыватным выпадку – тыпалагічных паралелях, простым (безадносна да формальных паказчыкаў і прасторава-часовага кантэксту) супастаўленні (у тэрміналогіі В. М. Жырмунскага) адзначанага матэрыялу дзвюх традыцый. Пры гэтым метадалагічна значным з’яўляецца ідэя В. М. Жырмунскага пра тое, што «параўнанне не здымае спецыфікі вывучанай з’явы (індывідуальнай, нацыянальнай, у шырокім сэнсе сацыяльна-гістарычнай), але дазваляе

ўстанавіць яе з большай дакладнасцю на падставе падабенства і адрозненняў паміж з’явамі» [2, с. 236]. Важнай таксама з’яўляецца заўвага, зробленая ў сувязі з характарыстыкай гісторыка-параўнальнага (ці тыпалагічнага) метаду Б. М. Пуцілавым, пра тое, што фольклор цікавіць асобная адзінка – адзін тэкст, адзін сюжэт, адзін вобраз, «па-за “асобным” няма сапраўднай гістарычнай тыпалогіі» [4, с. 26].

У сувязі з вызначэннем тыпалагічных паралеляў у галіне распрацоўкі сюжэтаў, звязаных з «хаджэннем»/вяртаннем памерлага да жывых у апавяданнях розных жанраў беларускай і кітайскай традыцый важнымі бачацца тры аспекты. Па-першае, як адзначыў А. Алімаў, «сінкрэтычнае» кітайскае слова-паняцце «гуй» у залежнасці ад кантэксту можа абазначаць «чорт», «бес», «дэман», «злы дух», проста «дух», «прывід», «нячысік», «пярэварачень» і іншае. Функцыі, якія выконвае «гуй», у рускай (дададзім, і беларускай) і заходняй традыцыях размяркоўваюцца паміж вузка спецыялізаванымі персанажамі звышнатуральнага свету [1, с. 46]. Адпаведна параўнальнае даследаванне сюжэтаў дзвюх адзначаных традыцый вымагае ўключэння ў разгледжанную групу такіх персанажаў беларускай народнай дэманалогіі, як русалка, чорт, злы дух і падобныя (якія, падкрэслім, генетычна звязаны з нябожчыкамі). Між тым адносна беларускай, у прыватнасці палескай, традыцыі можна казаць, як і ў дачыненні да кітайскай, пра «сінкрэтызм», неадрозненне нават у межах аднаго сюжэта «хадзячага» памерлага і чорта (ці нават змея, што лётае); апавядаюць пра памерлых, якія «ходзяць не сваім духам» («лыкое шось ходыть» ці «ўсяляецца» ў хату), гэта значыць у абліччы нябожчыка з’яўляецца злы дух, нячысік ці чорт (гэтая «нячыстая сіла» таксама можа ўсяліцца ў мёртвае цела).

Па-другое, у абедзвюх традыцыях «хаджэнне»/вяртанне памерлага пры пэўных умовах можа ўспрымацца як адна з яго характэрных функцый. Нават іерогліф 鬼 («гуй») у шматлікіх старажытных кітайскіх тэкстах тлумачыцца як 歸 – «вяртацца»: «Людзі, якія “вяртаюцца”, становяцца гуй» (Шовэнь цзецзы). У старажытным Кітаі для памерлых існавала таксама найменне 歸人 («гуйжэнь»), гэта значыць «тыя, што вярнуліся» [1, с. 12]. У беларускай традыцыі таксама пашыраны апавяданні і адпаведныя памінальна-пахавальныя практыкі, звязаныя з уяўленнямі пра «нарматыўнае» вяртанне (напрыклад, да 40 дзён пасля смерці, у вызначаныя народным календаром памінальныя перыяды) і «ненармальнае хаджэнне» памерлых да жывых. Пра такога «мерцвяка» гавораць, што ён становіцца ў вачах, здаецца, лякае, «ходзіць» (прыходзіць, ідзе, цягаецца) – ‘перамяшчаецца праз мяжу паміж тым і гэтым светам’; могуць таксама выкарыстоўвацца дзеяслоўныя канструкцыі з матывам блукання-плутання. Па-за межамі гэтага артыкула мы пакідаем уяўленні беларусаў пра адмысловае вяртанне продкаў праз «перанараджэнне» ў нашчадках, што адлюстравана нават у сучасных наратывах пра іх знешняе падабенства, перакрываванні ў лёсе, знакавых падзеях, важных датах і падобнае.

Па-трэцяе, разгледжаныя апавядальныя традыцыі неаднародныя ў жанравых адносінах. Ва ўсходнеславянскай фалькларыстыцы адпаведныя тэксты могуць адносіцца найперш да дэманалагічных апавяданняў (ці бывальшчын і былічак, структурна-семантычны грунт якіх складае камунікатыўная сітуацыя «чалавек <—> “хадзячы” памерлы»), наратываў пра вешчыя сны, народных легенд (ці легенд у шырокім значэнні, прынятым у паўночнаамерыканскай і заходнеўрапейскай фалькларыстыцы), а таксама да казак і шэрага міжжанравых утварэнняў, што звязана з іх разнастайным размяшчэннем

на шкале «верагоднаць – неверагоднасць» (бліжэй да ўстаноўкі на верагоднасць) і структурнай неаднатыпнасцю. У тэрміналогіі Фон Зюдава гэта фабулаты ці мемуары (апошнія ў разгледжаным матэрыяле вылучаюцца толькі ў беларускай традыцыі).

У беларускіх апавяданнях, як і тэкстах сунскага Кітая, якія маюць пэўныя сюжэтныя сыходжанні, душы памерлых могуць уступаць у кантат з жывымі як наяве, так і ў сне. Нярэдка сам нараатар не можа вызначыцца адносна модусу падзеі, як, напрыклад, у апаведзе жыхаркі Кобрына: *«Снілось... просто как не снилось, а смотришь, шо кто-то ходит, а видит – не видишь его»* [5]. У некаторых рэгіёнах Беларусі, у прыватнасці Брэсцкім Палессі, лічыцца, што ў сне паказваецца звычайны нябожчык, якому нешта патрэбна ад жывых ці які хоча пра нешта іх папярэдзіць, а наяве «прыходзіць» небяспечны незаспакоены «мрэц»-дэман. У абедзвюх традыцыях душа памерлага мужа можа з'яўляцца ў сне ці наяве сваёй жонцы па розных прычынах, напрыклад таму, што непакоіцца пра адпаведнае пахаванне свайго цела. Па прычыне «няўтульнага пачування» ў магіле/іншасвеце нябожчыкі «ходзяць» да сваякоў і ў беларускіх наратывах. Калі жывыя моцна плачуць па памерлым, яны бачаць яго ў сне ў залітай вадой магіле ці вельмі мокрым.

Прычынай вяртання можа стаць і дамоўленасць, якую заключыў памерлы чалавек перад смерцю з якім-небудзь сваяком або сябрам. У Беларусі нярэдка апавядаюць, як пры жыцці сваякі дамаўляліся пра тое, што той, хто першы памрэ, прыйдзе да жывога і раскажа пра існаванне ў іншасвеце; пры гэтым адны нябожчыкі выконвалі абяцанае і з'яўляліся ў сне, а іншыя – не. У абедзвюх апавядальных традыцыях (у беларусаў гэта можа быць казкавая проза) пахаванне цела невядомага памерлага, перапахаванне няўдала пахаванага цела і ахвяраванне – усе гэтыя ўчынкі

чалавека (звычайна бескарыслівага) выклікаюць удзячнасць збоку душ памерлых, якім належаць астанкі. І наадварот, за пашкоджанне магілы душа памерлага помсціць. У кітайскіх апавяданнях душа можа помсціць чалавеку смерцю і за нявер'е ў існаванне душ [1, с. 43], і за незаслужаную згубу (кару) чалавека.

У беларускіх і кітайскіх [1, с. 15] наратывах распрацоўваюцца сюжэты, паводле якіх душа гаспадара жадае парадай, прадказаннем ці нават матэрыяльна дапамагчы родным, якія засталіся без карміцеля. У беларускіх апавяданнях памерлыя гаспадар ці гаспадыня працягваюць выконваць свае абавязкі (муж цяжка працуе, у прыватнасці, коле дровы, дапамагае важнымі парадамі, кажа, дзе ўзяць грошы, а памерлая жанчына прыбірае дом, завіхаецца каля печы, мые посуд, корміць ці калыша дзіця). У абедзвюх традыцыях у выніку такой дапамогі жывыя могуць страчваць сілы, хварэць і паміраць. У Беларусі тады гавораць, што нябожчык забраў чалавека, хоць бывае, што састарэлы чалавек сам просіць у свайго памерлага мужа (жонкі) прыйсці па яго, хоча застацца ў яго тагасветным локусе (часта хаце), пабачаным у сне, але нябожчык адсылае яго да жывых. Паводле шэрага беларускіх наратываў, «добрыя» памерлыя «рэальна» дапамагаюць сваякам і нават ратуюць ім жыццё, напрыклад брат брату, маці сыну, муж жонцы. У кітайскіх наратывах муж-нябожчык таксама клапаціцца пра гаспадарча-грашовую сферу жыцця жонкі, да якой ён вяртаецца ў якасці звычайнага шлюбнага партнёра [1, с. 15].

Душа памерлай жонкі можа з'явіцца ў сне ці наяве мужу, бо не ў сілах з ім расстацца. У кітайскіх апавяданнях, у адрозненне ад беларускіх, жонка-нябожчыца праводзіць з мужам ноч у ложку (і нават можа зацяжарыць і нарадзіць дзіця [1, с. 17]), пасля чаго дорыць яму нешта (часта ўпрыгажэнне) на памяць пра сябе і знікае/зноў памірае. У

кітайскіх апавяданнях пасля візіту раззлаванай жонкі-нябожчыцы да мужа, які ажаніўся з іншай, мужчыну могуць знайсці мёртвым [1, с. 13]. Паводле беларускіх наратываў, «хадзячыя» памерлыя муж/жонка менш агрэсіўныя, нават калі іх жывы партнёр узяў паўторны шлюб.

Беларускай традыцыі вядомы таксама сюжэт, паводле якога памерлы жаніх прыходзіць уначы да дзяўчыны і забірае яе на могількі, калі яе не ратуюць з дапамогай апатрапею (зэлак). Памерлая дзяўчына можа сустракаць свайго каханага хлопца каля вёскі, калі той вяртаецца здалёк, напрыклад, з арміі. Не ведаючы пра смерць дзяўчыны, хлопец уступае з каханай у камунікацыю, і толькі дома сваякі паведамляюць яму пра яе смерць. У шэрагу кітайскіх апавяданняў апісаны выпадкі, калі душа памерлай нявесты, якая пры жыцці не паспела ўзяць шлюб, прыходзіць у дом жаніха і спраўляе з ім вяселле, прычым, у адрозненне ад беларускіх наратываў, жаніх ведае пра смерць дзяўчыны [1, с. 18].

У наратывах абедзвюх традыцый прычынай вяртання нябожчыка часта выступаюць яго незавершаныя справы. Але ў беларускіх тэкстах, у адрозненне ад кітайскіх [1, с. 16], не гаворыцца, што для гэтага памерлы ажывае, а потым зноў памірае. Між тым, паводле шэрага беларускіх апавяданняў, пасля наведвання нябожчыкамі дамоў нават у сне застаюцца «рэальныя сляды», напрыклад, пах серы, поўсць, разбіты посуд. У абедзвюх традыцыях душой памерлага можа кіраваць клопат пра дзяцей. У кітайскіх апавяданнях часта памерлы бацька вяртаецца дадому з мэтай павучання дзяцей, тлумачэння, што яго жыццё было такім кароткім таму, што ён здзейсніў шэраг непрыстойных учынкаў [1, с. 16]. У беларускай традыцыі, акрамя павучання, благаслаўлення, удзелу ў найважнейшых жыццёвых пераходах (радзіны, вяселле, пахаванне) нашчадкаў, памерлыя продкі вяртаюцца, каб задаволіць вітальныя патрэбы дзяцей. У абедзвюх традыцыях памерлыя продкі «прыходзяць»

і да сваіх дарослых нашчадкаў, бо занепакоены іх лёсам і імкнуцца папярэдзіць пра пэўную небяспеку.

У шэрагу кітайскіх апавяданняў памерлы (свецкі чалавек ці будыйскі настаўнік (法師 – фашы), які пераканаўся ў праўдзівасці вучэння Буды і дзейнасці прынцыпу пасмяротнай адплаты), вяртаецца да сябра, каб падзяліцца ўласным замагільным вопытам (у прыватнасці, паведаміць, што той, хто пры жыцці еў мяса, трапляе ў пекла галодных сабак) і перасцерагчы жывога ад памылак [1, с. 21]. Душа памерлага можа таксама з’явіцца ў сне, прыцягнутая талентамі чалавека. У шэрагу выпадкаў памерлыя з’яўляюцца (часта каля магіл) да незнаёмага чалавека на кароткі час наяве, танцуюць, спяваюць, крычаць, а потым знікаюць [1, с. 22 – 23]. Паводле беларускіх былічак і бывальшчын, русалкі і іншыя дэмань, генетычна звязаныя з памерлымі, таксама любяць музыку і танцы, просяць музыканта паіграць для іх, а русалак людзі могуць бачыць за спевамі і важдэннем карагодаў. У кітайскіх апавяданнях душы памерлых паводзяць сябе як кніжнікі, пакідаючы пасля свайго наведвання свету жывых вершы, звязаныя з пэўнымі філасофскімі, рэлігійнымі ідэямі, святамі [1, с. 23]. У беларускіх апавяданнях сустракаюцца толькі адзінкавыя згадкі пра тое, што на тым свеце памерлыя складаюць вершаваныя і музычныя творы, адкрываюць пэўныя законы (у прыватнасці, хімічныя), а потым «даводзяць» іх да жывых.

У кітайскіх наратывах душа памерлага можа ўсяліцца ў жывога чалавека і гаворыць яго вуснамі (напрыклад, бацькава душа ўсяляецца ў сына, і апошні гаворыць голасам продка [1, с. 17]). Для беларускай традыцыі такія сюжэты нехарактэрныя, за выключэннем апавяданняў пра нячысціка, які ўваходзіць у цела чалавека, і тады чалавек выдае гукі дэмана (часта жывёльныя) ці жанчына гаворыць мужчынскім голасам,

асабліва падчас «вычыткі» «моцным» святаром у храме (напрыклад, у в. Хмелева Жабінкаўскага р-на).

Абедзвюм традыцыям вядомыя апавяданні пра тое, што ў сне ці наяве душа продка (нярэдка гэта гаспадар) вяртаецца дахаты як пасланец іншасвету, каб забраць з сабой душы тых родзічаў, чый тэрмін жыцця скончыўся [1, с. 17]. У беларускіх наратывах, калі памерлы продак «прыходзіць» за жывым (незалежна ад таго, у сне ці наяве), гэта часта заканчваецца хваробай і/ці смерцю апошняга, а таму моцна напружвае жывых. Паводле беларускіх і кітайскіх апавяданняў, незаспакоены пасля смерці нябачны памерлы можа шкодзіць дому і гаспадарцы. Надзелены функцыяй палтэргейсту, ён з'яўляецца да сваякоў (зрэдку да старонніх), палохае іх, не дае спакою шумам і беспарадкамі. Падобныя паводзіны прыпісваюцца злому духу (які адчыняе дзверы і вокны, вые, кідае нажы і г. д.) і ў кітайскіх тэкстах, толькі ў іх незаспакоенасць пасля смерці – гэта вынік не такога граху, як павешанне, а таго, што чалавек пры жыцці забіў жывёлу, ужываў яе мяса ў ежу, напрыклад, жанчына ў юнацтве забіла курыцу [1, с. 18]. Паводле беларускіх і кітайскіх апавяданняў, каб памерлы не «хадзіў», ад яго адкупаюцца.

У абедзвюх традыцыях душа памерлага можа з'явіцца незнаёмаму ёй чалавеку (у кітайскіх тэкстах гэта часта гістарычная асоба) як маўклівы прадвеснік благага [1, с. 24]. «Хадзячыя» памерлыя нярэдка палохаюць людзей толькі адным сваім «прыходам», асабліва калі паўстаюць перад чалавекам у нейкім незвычайным (異 – і), страшным (怪 – гуай) выглядзе [1, с. 28]. Гэтая шкодная функцыя «хадзячага» нябожчыка – пужаць людзей – адбілася ў яго палескіх намінацых тыпу «пужака».

У заключэнне адзначым, што, паводле кітайскіх апавяданняў, душы памерлых могуць уплываць на тэрмін жыцця і лёс чалавека ў выпадку, калі яны пасля смерці належаць да групы ўладароў, што займаюць у іншасвеце

высокае становішча; у свеце людзей такія персанажы з’яўляюцца як важныя чыноўнікі ў асяроддзі світы, а не самотнікамі. У беларускай традыцыі ўвогуле акцэнтацыя «пасад чыноўнікаў» у такіх (як і шматлікіх іншых) кантэкстах нерэлевантная. Паводле беларускіх апавяданняў пра сны, у багатым адзенні і адпаведным «высокастатусным» суправаджэнні «прыходзяць» памерлыя, якія пры жыцці, наадварот, былі сіротамі, жабракамі, прыслугай. У кітайскіх апавяданнях нярэдка бясстрашнасьць, праяўленая пры сустрэчы з душой памерлага, служыць доказам вылучанасці чалавека і прадказвае яму вялікую будучыню начальніка. У беларускіх тэкстах такія сюжэты не распрацоўваюцца. У кітайскіх апавяданнях «хадзячыя» нябожчыкі часцей праяўляюць агрэсію ў дачыненні да жывых, чым у беларускіх.

Уключэнне разгледжаных сюжэтаў у тыпалагічны шэраг пашырае магчымасці аналізу і інтэрпрэтацыі традыцыйных наратываў.

ЛІТАРАТУРА

1. Алимов, И. А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая / И. А. Алимов. – СПб. : Наука, 2008. – 284 с.
2. Жирмунский, В. М. Фольклор Запада и Востока / В. М. Жирмунский. – М. : ОГИ, 2004. – 464 с.
3. Неклюдов, С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности / С. Ю. Неклюдов // Восточная демонология. От народных верований к литературе / отв. ред.: Н. И. Никулин, А. Р. Садокова. – М., 1998. – С. 6 – 43.
4. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л.: Наука, 1976. – 244 с.
5. Фальклорна-этнаграфічны архіў лабараторыі «Фалькларыстыка і краязнаўства» Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены типологические сходжения и специфика белорусских и китайских традиционных нарративов о «хождении»/возвращении умерших. Показано, что сюжеты обеих традиций базируются на представлениях о способности умершего возвращаться к живым во сне и наяву с целями как решить личные вопросы, так и помочь живым людям либо наказать их за провинности, забрать на тот свет в связи с истечением срока жизни. В белорусских повествованиях, в отличие от китайских, «ходячие» умершие в меньшей степени демонизированы, «телесны» и агрессивны в отношении живых, нерелевантны также их профессиональный статус, успехи в карьере и различных видах художественного творчества.

SUMMARY

The article deals with the typological similarities and specificity of the Belarusian and Chinese traditional narratives of «walking»/return of the dead. It is shown that the stories of both traditions are based on the ideas about the ability of the deceased to return to the living in dreams and in reality with the aim to solve his personal problems, to help the living people or to punish them for their faults, or «take» them to the other world in connection with the expiry of life. In the Belarusian narratives, unlike the Chinese ones, the «walking» dead are less demonized, «corporeal» and aggressive with respect to their professional status, successes in career and various kinds of creativity are also irrelevant.

**О ПРАКТИКЕ ПОЖЕРТВОВАНИЙ
ПРАВОСЛАВНЫМ ХРАМАМ ПОЛОЦКОЙ
ЕПАРХИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX В.:
СОЦИАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ**

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 13.02.2023)

В современном белорусском обществе практика жертвовать на нужды своей Церкви распространена среди представителей разных христианских конфессий. Забота верующих о храме – сакральном для них месте – осуществляется с момента его постройки и имеет циклический характер. С точки зрения отечественной этнологии интересно и важно выявить, в какой степени явления настоящего времени связаны с этапами социальной и культурной эволюции населения Беларуси. Очевидно, что эволюцию белорусской культуры практически невозможно исследовать в отрыве от развития христианства на территории нашей страны. Цель данной статьи – выявить, представители каких социальных слоёв выступали в роли благотворителей (на примерах одаривания, оказанной ими помощи храмам Полоцкой епархии), а также насколько значимой была эта практика для внешнего и внутреннего обустройства локального сакрального центра – приходского храма.

В рассматриваемый период – последняя треть XIX в. – границы Полоцкой епархии совпадали с административными границами Витебской губернии Российской империи. Сегодня земли, прежде относившиеся к этой территории, входят в состав районов Витебской

области Республики Беларусь, Смоленской, Псковской и Тверской областей Российской Федерации, а также отдельных регионов в восточной части Латвийской Республики. Таким образом, очевидно, что в 1870-е – 1890-е годы приходы Полоцкой епархии функционировали в пределах этноконтактной зоны, которую можно обозначить как белорусско-русско-латышское приграничье. Это обстоятельство, несомненно, обуславливало специфику этнокультурного развития, своеобразие этнического и конфессионального состава, однако, судя по статистическим данным конца XIX в., в 7 из 11 уездов губернии белорусы являлись основной (свыше 50% от общего числа жителей) этнической группой. Они преимущественно проживали в сельской местности, принадлежали к крестьянскому сословию и считали себя православными. Примечательно, что в конфессиональной структуре Витебской губернии доля православных верующих составляла 55,44% [17, с. X – XII].

Забота о благоустройстве храма и прихрамовой территории, приобретении священных образов, церковной утвари, облачений (комплекса одежды для совершения богослужений), богослужебных книг и прочего требовала значительных финансовых затрат. В том, чтобы дом Господень выглядел пристойно и в нём имелось всё необходимое для выполнения установленных ритуалов и обрядов, были заинтересованы не только священник и причт, но и составлявшие приход верующие. В связи с этим вся община оказывалась вовлечённой в процесс обустройства своей функционирующей церкви либо строительства новой. Зафиксировано много фактов пожертвований храмам, оказанных действовавшими при них общинами. В частности, в феврале 1879 г. редакция церковного издания «Полоцкие епархиальные ведомости» проинформировала читателей о благодарности

епархиального начальства «священнику томсинской Себежского уезда церкви Андрею Ширяеву за попечение о благоуукрашении приходского храма, а церковному старосте Антону Агафонову и прихожанам за усердные пожертвования»; «священнику туржецкой Полоцкого уезда церкви Антонию Клодницкому с прихожанами за исправление приходского храма съ употреблением на сие до 400 рублей пожертвованных денег»; «обольской Городокского уезда церкви священнику Василию Дроздовскому и прихожанамъ за капитальное исправление приходского храма с пожертвованием на сие до 1000 рублей»; «священнику куринской Витебского уезда церкви Иоанну Гнедовскому <...> и прихожанам за устройство на церкви новой железной крыши»; «прихожанам маковской Велижского уезда церкви и настоятелю оной священнику Михаилу Тихомирову за устройство нового храма вместо сгоревшего» и ещё целому ряду приходов с их настоятелями [12, с. 118 – 121].

Наряду с коллективными пожертвованиями типичным явлением были индивидуальные. В крестьянской среде в то время уже выделялась прослойка обеспеченных семей, имевших стабильный доход и вследствие этого возможность щедро одаривать, помогать обустроить приходской храм. Однако нельзя утверждать, что относительно скромными преподношениями храму пренебрегали: в донесениях епархиальному начальству приходские священники отмечали благотворителей, внесших и малый, и весомый вклад. Так, крестьянин М. Козмин пожертвовал тиостянскому храму (в Городокском уезде) две иконы, две лампы, два подсвечника, «две медные и две аглицкой жести» свечи – всего на сумму 100 руб. [8, с. 46]. Две лампы стоимостью 6 руб. получила митковичская церковь от Д. Козела – жителя деревни Старинники Михаловщинской волости Полоцкого уезда

[10, с. 63]. Крестьянин из деревни Чухново Невельского уезда Ф. Георгиев, занимавший должность волостного старшины и являвшийся «старостой приписной к невелискому Успенскому собору церкви во имя св. великомуч. Димитрия, на собственные средства возобновил иконостас в сей церкви, устроил новый пол, переделал в алтаре потолок и пожертвовал в церковь две иконы; всего употреблено им на сей предмет до 300 рублей» [11, с. 100]. Деревянное ограждение вокруг приходского храма в селе Мартиново Лепельского уезда было установлено по инициативе Л. Андреева и на его же средства [1, с. 23]. Обольской церкви в Городокском уезде крестьянка Е. Акулова передала в дар «напрестольное евангелие, траурные полубархатные покровцы и две ценные ленты» [14, с. 199].

Жертвовали церквям дворяне, мещане, купцы и, собственно, те, чья жизнедеятельность самым непосредственным образом связана с храмом/ домом Божьим, – священнослужители (представители и белого, и чёрного духовенства). Как и крестьяне, верующие, относящиеся к иным сословиям, оказывали храмам финансовую помощь и (или) осуществляли дарение предметов, используемых при совершении богослужений, либо обыденных, но необходимых для обустройства церкви / прихрамовой территории вещей. Приведём лишь некоторые примеры того, кто и как жертвовал. Начской церкви в Лепельском уезде дворянином А. Кошпановским были выделены строительные материалы (лес) для ремонта колокольни [3, с. 763]. Мещанин Ф. Ключенок передал в дар Ильинской церкви в городе Витебске два комода [2, с. 49]. Игуменья Аристоклия, настоятельница женского монастыря в деревне Тадулино Витебского уезда пожертвовала дворецкому храму в Лепельском уезде «1) полное священническое облачение желтой парчи; 2) воздуха; 3) две пелены напрестольные и пять пелен для аналогиев

шерстяной материи; 4) платок для закрытия престола и 5) четыре пелены для панихидных столиков» [13, с. 139 – 140].

Благотворителями отдельно взятого храма одновременно могли являться представители разных сословий. Так, согласно публикации в «Полоцких епархиальных ведомостях» от 1 (13 – по новому стилю) февраля 1975 г., церкви в селе Веляшковичи Витебского уезда полоцким братством пожертвованы праздничная и траурная ризы, местным волостным старшиной Т. Коньковым – паникадило, крестьянами фольварка Емельяново Веляшковичской волости – четыре подсвечника и выносной крест, князем Багратионом (в опубликованном сообщении не было сказано, кто конкретно из представителей этого рода) – облачение на престол и жертвенник, а самими прихожанами – 279 руб. на приобретение купели, водосвятной чаши, лампад, запрестольного семисвечника и других предметов [11, с. 100 – 101].

Пожертвования на храм могли иметь привязку к важным историческим событиям. К примеру, в память о прошедшем в 1888 г. в Российской империи праздновании 900-летия крещения Руси в Полоцком уезде прихожане игуменно-обольской, добейской, сосницкой церковью пожертвовали своим храмам икону святого равноапостольного князя Владимира [6, с. 983]. Выбор именно этого святого имел не только религиозный, но и историко-культурный контекст, поскольку начало распространению христианства на восточнославянских землях в качестве государственной религии было положено великим князем киевским Владимиром Святославичем. Немало пожертвований поступило церквям в память о спасении (верующие усматривали здесь божественное вмешательство) императорской семьи в крупной железнодорожной катастрофе, произошедшей 17 (29) октября 1888 г. Так, крестьяне Боловской волости Люцинского уезда пожертвовали

своему храму икону св. Александра Невского, прихожане яновичской Свято-Троицкой церкви в Витебском уезде – икону Покрова Пресвятой Богородицы, прихожане соинской Борисо-Глебской церкви (Себежский уезд) – плащаницу, своему приходскому храму крестьяне Будницкой волости Велижского уезда – икону святых Космы и Дамиана (именно в день памяти Космы и Дамиана Аравийских выжили в катастрофе царь Александр III (А. А. Романов) и его близкие) и другие [5, с. 612 – 613; 6, с. 981, 985]. В этом видится не только признание божественной воли, но и выражение верноподданнических чувств, и неслучайно, что с инициативой увековечить таким образом данное событие часто выступали священники как проводники государственной идеологии, одним из краеугольных камней которой являлось православие.

Жертвовали православным храмам и те, кто относил себя к иным конфессиям. К примеру, помещик, отставной майор А. С. Васильевский, католического вероисповедания, преподнёс в дар лужеснянской церкви Витебского уезда полное священническое облачение стоимостью 231 руб. (материал – золотой глазет). Мотивом явилось желание почтить память покойной матери – православной, а также погибшего в 1881 г. императора Александра II (А. Н. Романова) [7, с. 14]. Будницкой церкви (в Велижском уезде) мастер стеклянного завода лютеранин Е. Шмидель пожертвовал икону Воздвижения Креста Господня [6, с. 985].

Примечательно, что сельским и городским храмам Полоцкой епархии помогали обеспеченные граждане, проживавшие вдалеке от белорусско-русско-латышского приграничья. В частности, активность в этом проявляли представители московского купечества. Так, купцы Ф. Н. Елизаров и И. И. Лебедев в 1872 г. стали благотворителями для кошанской церкви в Городокском уезде (их пожертвования составили сумму около 600 руб.). Пару лет спустя Ф. Н. Елизаров приобрёл для той

же церкви два колокола [8, с. 46 – 47]. В 1889 г. благочинный 2-го округа Себежского уезда священник П. Цитович сообщил главе епархии Антонину (Державину) о том, что купец С. И. Белкин пожертвовал осынской церкви хоругви, запрестольный крест, икону преподобного Сергия Радонежского в позолоченной раме, медный, покрытый позолотой пасхальный трёхсвечник с иконой Воскресения Христова, паникадило в два яруса [4, с. 461 – 462]. В следующем году этот же жертвователь поучаствовал в постройке нового храма в селе Лесохино Велижского уезда – от него поступило 10 руб. и некоторые предметы (кадило, кропило, лампы, подсвечники, паникадило) [7, с. 14].

На основании анализа источников купца С. И. Белкина можно назвать истинным филантропом. В 1880-е и 1890-е годы публиковалось немало сообщений о его пожертвованиях сельским храмам Полоцкой епархии. В частности, тиостянскому и мишневичскому в Городокском уезде, пуповичскому – в Невельском, фалковичскому – в Витебском, плосковскому – в Велижском, синозерскому – в Люцинском, казановскому – в Лепельском, новиковскому – в Полоцком, борковичскому и новозамшанскому – в Дриссенском и другим.

Уместно привести пример дарения белорусскому храму артефакта, имевшего значимость и как христианская реликвия, и как историко-культурная ценность. Монахиней московского Новодевичьего монастыря Марией (Лукошковой) был передан витебскому Свято-Николаевскому кафедральному собору старинный (XVII в.) кипарисовый в серебряной оправе крест-мощевик, за что дарительница удостоилась благословения Святейшего Синода [9, с. 89].

Заботу о могильнянской церкви Себежского уезда проявила мещанка из города Санкт-Петербурга Т. Баранова. Благодаря ей храм получил «катапетасму, покрывало на престол из хорошей шерстяной

материи, полное священническое и диаконское облачение из дорогой парчи, ковёр и медный с цветными стеклами фонарь» [6, с. 986]. Храму в селе Лехово Городокского уезда жительницей столицы Российской империи М. Н. Егоровой были подарены 4 иконы (общей стоимостью 32 руб.) [16, с. 660]. Судя по сообщениям в церковной печати, жертвовали храмам Полоцкой епархии наряду с москвичами и петербуржцами также жители Лифляндской, Смоленской, Псковской, Тульской, Тамбовской, Черниговской и других губерний. Например, полтевской церкви (Витебский уезд) купцом из города Козлова Тамбовской губернии А. А. Полянским в 1892 г. были пожертвованы 22 иконы, немалое число предметов, используемых для совершения богослужения, входящих в комплекс облачения священнослужителя (две ризы с епитрахиями, набедренниками, поясами и поручами; подризник; воздухи; катапетасма; кадило; кропило; ладан и пр.), и две книги – «житие святителя Николая и служба Казанской Божией Матери» [15, с. 329 – 330].

Таким образом, можно констатировать, что в течение последней трети XIX в. на территории Полоцкой епархии практика пожертвований сельским и городским храмам была достаточно распространённым явлением. Помощь церквям оказывали представители разных сословий (дворяне, купцы, мещане, священнослужители), но основная категория жертвователей – крестьяне, которые в сельской местности в массе своей и образовывали православные приходы. Привлечение пожертвований (денежных средств, разного рода и назначения вещей) должно было способствовать поддержанию эстетического и функционального состояния культового сооружения, а также обеспечить храм всем необходимым для совершения христианских обрядов и таинств в строгом соответствии с учением и правилами Православной Церкви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Епархиальные известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1887. – № 1. Отдел официальный. – С. 23 – 24.
2. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1887. – № 2. Отдел официальный. – С. 49 – 51.
3. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1887. – № 24. Отдел официальный. – С. 761 – 763.
4. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1889. – № 12. Отдел официальный. – С. 460 – 463.
5. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1889. – № 15. Отдел официальный. – С. 609 – 613.
6. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1889. – № 23. Отдел официальный. – С. 973 – 987.
7. Епархиальные распоряжения и известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1890. – № 1. Отдел официальный. – С. 9 – 15.
8. Известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1874. – № 2. Отдел официальный. – С. 44-48.
9. Известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1874. – № 3. Отдел официальный. – С. 88 – 90.
10. Местные известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1875. – № 2. Отдел официальный. – С. 62 – 63.
11. Местные известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1875. – № 3. Отдел официальный. – С. 100-101.
12. Местные известия // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1879. – № 4. Отдел официальный. – С. 118 – 121.
13. От Полоцкой духовной консистории // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1892. – № 4/5. Отдел официальный. – С. 137 – 142.
14. От Полоцкой духовной консистории // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1892. – № 6. Отдел официальный. – С. 196 – 203.
15. От Полоцкой духовной консистории // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1892. – № 9. Отдел официальный. – С. 328 – 331.
16. От Полоцкой духовной консистории // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1894. – № 15. Отдел официальный. – С. 658 – 661.

17. Первая Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. : в 89 т. – СПб. : Изд. Центрального статистического комитета М-ва внутренних дел, 1899 – 1905. – Т. V, тетр. III: Витебская губерния / под ред. Н. А. Тройницкого. – 1903. – XIV, 283 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена вопросу оказания верующими благотворительной помощи сельским и городским храмам Полоцкой епархии на протяжении последней трети XIX в. Фактологической базой исследования стали материалы, опубликованные в 1870-е – 1890-е годы в церковном периодическом издании «Полоцкие епархиальные ведомости».

SUMMARY

The article is devoted to the issue of rendering charitable assistance by believers to rural and urban churches of the Polotsk diocese during the last third of the XIX century. The factual base of the study was the materials published in the 1870s – 1890s in the church periodical «Polotsk Diocesan Gazette».

РАЗДЕЛ IV

ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТНА КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Жихарко Ж. М.

ИКОНА «СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ОТДЕЛА ДРЕВНЕБЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 23.02.2023)*

Икона «Святое семейство» является одним из шедевров коллекции произведений изобразительного искусства отдела древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. «Святое семейство» было передано в коллекцию отдела в 1980 г. искусствоведом и художником В. Ф. Шматовым и состояло из иконы, рамы и оклада (рисунок 1). Живописное произведение датируется XVIII в. и, вероятно, создавалось как алтарная икона. Внушительных размеров полотно (186x108 см) с фигурной верхней частью создано в технике масляной живописи на холсте, наклеенном на доску. Состояние как иконы, так и оклада при поступлении в Музей древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР было плачевным, фактически «безнадёжным» (как следует из акта

приёма и пояснений дарителя). Из того же акта следует, что икона принималась под названием «Поклонение волхвов».



Рисунок 1. Заведующая отделом древнебелорусской культуры О. В. Терещатова показывает сохранность иконы «Святое Семейство» митрополиту Филарету, 1980 г.

То, что сюжет произведения на самом деле изображает Святое Семейство, установили позже, при реставрации, когда с иконы сняли оклад. Перед реставрацией были зафиксированы повреждения произведения живописи: коробление холста, потемнение лака, сплошное шелушение красочного слоя, утрата живописи на 30-40%, крупный кракелюр по всей поверхности произведения. Икона реставрировалась в объединении «Белреставрация» с 1980 по 1985 гг., в бригаде художника-реставратора В. Никитина. Вернувшись из реставрации в 1985 г., «Святое семейство» заняло своё место в экспозиции Музея древнебелорусской культуры (рисунок 2).



Рисунок 2. Икона «Святое Семейство» после реставрации.

Фото Н. П. Мельникова, 2002 г.

Святое семейство – сюжет, как правило, изображающий Деву Марию с младенцем Иисусом Христом и супругом Иосифом. Сюжет был распространён в изобразительном искусстве Западной Европы с конца XV в. Изображения Святого Семейства характеризуются вариативностью ряда показываемых персонажей: Дева Мария с Младенцем и Анной, Дева Мария с младенцами Иисусом и Иоанном Крестителем; иногда изображались оба родителя Девы Марии – Иоаким и Анна, родители Иоанна Крестителя, при этом Иосиф не всегда включался в композицию. К теме Святого Семейства обращались многие художники, в том числе Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Эль Греко, П. Рубенс, Ф. Гойя, Н. Пуссен и другие.

Рассматриваемая икона представляет собой расширенный вариант изображения Святого Семейства. В центре многофигурной композиции – Богоматерь с младенцем Христом на коленях, рядом с ними – младенец Иоанн Креститель. По правую руку Богородицы сидит её земной муж, Иосиф Обручник. Справа от Девы Марии – её родители, Иоаким и Анна. Слева – Захария и Елизавета, родители Иоанна Крестителя. Верхнюю треть занимает изображение восседающего на небесах Бога Отца и Святого Духа. Подобный сюжет встречи Семейства не описывается в Новом Завете, впервые он появляется в искусстве итальянского Ренессанса.

Достаточно высокий уровень реалистичности в передаче персонажей, светотеневые моделировки объёмов свидетельствуют о влиянии западноевропейского искусства, для которого было нередким стирание границ между религиозной картиной и светской живописью. Динамичность композиции, яркие краски, пышные складки одеяний вписываются в общую концепцию живописи

барокко и являются характерными для алтарных картин белорусских костёлов того времени [1, с. 12]. «Святое Семейство» представляет собой яркий пример направления в развитии белорусской иконописи, связанный с ориентацией, усвоением и творческой переработкой западноевропейских традиций [2, с. 44 – 46].

Католические иконы не имели канонов написания, однако для них характерен определённый символизм и иконография. Так, Иосиф изображён сидящим по правую руку от Девы Марии, в руке его – «цветущий» посох. Согласно Новому Завету, Иосиф Обручник «происходил из дома Давида», то есть из рода Давида, и был земным мужем Девы Марии и приёмным отцом Иисуса Христа. Евангелисты Лука и Матфей упоминают Иосифа несколько раз в повествованиях о детстве Спасителя (Мф. 1:16, 18-25, 2:13-15, 19-23; 13:55. Лк. 1:27; 2:4-6, 16-18, 27, 33, 41-51; 3:23). Исторический образ Иосифа дополняют апокрифы, признаваемые церковью и сыгравшие важную роль в иконографии Иосифа [3, с. 108 – 116]. Из них известно, что на момент обручения с Девой Марией Иосиф был 80-летним вдовцом, а избрание его предопределило явленное знамение: при выборе защитника и обручника Богородицы посох плотника Иосифа расцвёл, из него вылетела голубка и воспарила над его головой. Иосиф часто изображается старцем (но не всегда), и нередко его атрибутом является расцветший посох (рисунок 3).



Рисунок 3. Вручение Девы Марии праведному Иосифу. Мозаика в монастыре Хора в Стамбуле, 1316 – 1321 гг.

Младенец Иоанн Креститель изображён между Девой Марией и Иосифом. Он как бы слегка опирается на правую ногу Богородицы, и нежно прижимается щекой и подбородком к ножке младенца Иисуса Христа. Мы видим характерный для западноевропейской иконографии Иоанна длинный тонкий посох-крест, а также выступающие края одеяния из шерсти. Позади младенца Иоанна, Иосифа и Девы Марии изображены родители Иоанна Крестителя – Елизавета, родственница Богородицы, и Захария, служивший священником (а согласно некоторым источникам – первосвященником) в Иерусалимском храме. Елизавета преклонила голову, а Захария держит в руках книгу, на голове у него «двуглавая» митра, взгляд его устремлён в небо, на Бога Отца.

Слева от Девы Марии изображена её мать Анна. Она сидит рядом с Богородицей и двумя руками поддерживает младенца Иисуса Христа. Младенец прильнул к Анне, повернув голову в её сторону, обнимает её за шею и нежно прижимается к ней лбом и ладошкой. Иоаким изображён за Анной, в его руках посох, взгляд, как и у Девы Марии, в благоговейной задумчивости устремлён вверх.

Верхнюю часть полотна занимает изображение Бога Отца (или Бога Саваофа) – «ветхого годами» старца в голубых одеждах, в левой руке его жезл, правая рука поднята в благословляющем жесте. Перед изображением Саваофа – традиционно показанный в виде голубя Святой Дух с окружающим его сиянием. Один луч света исходит от голубя Святого Духа, он направлен в сторону Девы Марии – и нимб Богородицы загорается особым сиянием. У ног Бога Отца разместились два прижавшихся друг к другу ангелочка: один из них смотрит вперёд, а другой взирает на младенца Иисуса Христа.

В столь полном изображении Святого Семейства, а именно в изображении земной и небесной семьи Христа, можно усмотреть идею, восходящую к традиции иезуитов, заложенной ещё в XVI в. в гравюрах для иезуитских молитвенных книг [4], и продолженную в XVII в. испанским живописцем Бартоломе Эстебаном Мурильо. Речь идёт о картине «Небесная и земная Троицы», на которой как Бог-Отец, Святой Дух и Христос образуют небесную Троицу, так Мария, Иосиф и Иисус отражают их в земной Троице (рисунок 4).



Рисунок 4. Бартоломе Эстебан Мурильо. Небесная и земная Троицы. Около 1675 – 1682 гг. Холст, масло. Лондонская национальная галерея (Источник: <https://www.nationalgallery.org.uk/>)

Основные цвета иконы «Святое Семейство» – красный, голубой, синий и зелёный – использованы для изображения одеяний. Светлые пятна облаков с золотисто-охристыми тенями заполняют небесный фон

в верхней части композиции и перекликаются с белыми пеленами Христа и белым платом на груди Девы Марии, фигурами младенцев Иисуса и Иоанна, лицами Марии и Иосифа, как бы подчёркивая чистоту, выделяя иерархию их значимости и важности для церкви. Яркие, насыщенные, в большинстве открытые цвета создают сочную колористическую игру красок и световых пятен.

Отдельного рассмотрения заслуживает оклад к иконе «Святое Семейство». Размеры его соответствуют размерам иконы, и он является самым крупным по своим метрическим размерам окладом в коллекции отдела древнебелорусской культуры (рисунок 5).



Рисунок 5. Оклад иконы «Святое Семейство». Современное состояние, 2022 г.

Оклад выполнен в техниках чеканки и гравировки, материал – медный сплав (предположительно латунь), имеющий минимальную толщину, в связи с чем оклад имеет множественные разрывы, деформации, утраты, трещины и отделения элементов. Состоит из нескольких частей, скреплённых между собой и закреплённых на иконе гвоздями. Оклад закрывал всё габаритное пространство живописного полотна кроме открытых частей тел персонажей: прорези сделаны для фигур младенцев Иисуса и Иоанна, ангелов, ликов и рук Бога Отца, Марии, Иосифа, Иоакима, Анны, Захарии, лица Елизаветы, а также правой ступни Богородицы. Вся плоскость оклада, покрывающего одеяния (ризы), декорирована богатым, разнообразным, в большинстве растительным орнаментом на гладком фоне: высокорельефными крупными цветами и завитками побегов, низкорельефными узорами из мелких завитков. Некоторые плоскости (например, складки одеяния Захарии) декорированы крупными, слегка изогнуто-волнистыми штрихами, контуры облаков в небесах переданы округлыми линиями. Голову Бога Саваофа венчает отдельный чеканный венец, который накладывается на нимб и отличается по цвету и технике исполнения. Над головой младенца Иисуса – накладная корона, декорированная «камнями» и орнаментом, с прорезными элементами.

В нижней части оклада размещена полоса, содержащая надпись: «R. 1841: M Juli 17 d. Ta Shata Sporza Kosz Cechu Szewieckiego Nabył.(?) Fran. Słupkiewi...», которая указывает точную дату – 17 июля 1841 г., а также фундатора – оклад был выполнен на средства гильдии сапожников.

В настоящее время икона «Святое Семейство» заняла своё место в обновлённой экспозиции отдела древнебелорусской культуры, в зале

«Интерьер XVIII века». Оклад иконы ожидает реставрационно-консервационных работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Помнікі мастацкай культуры Беларусі = Памятники художественной культуры Беларуси = Cultural artefacts of Belarus / Б. А. Лазука [і інш.]; уклад. Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2012. – 416 с.
2. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 2. XVIII – пачатак XXI стагоддзя. – 351 с.
3. Апокрифы древних христиан: исследования, тексты, комментарии / редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) [и др.]; авт. пер., исслед. ст., примеч., коммент. И. С. Свенцицкая, М. К. Трофимова. – М. : Мысль, 1989. – 333 с.
4. Боровская, Н. Художники и архитекторы Ордена иезуитов : текст открытой лекции в Институте св. Фомы (Москва) 06.09.2018 [Электронный ресурс] / Н. Боровская // Сайт Общество Иисуса – Иезуиты в России и СНГ / Н. Боровская. – Режим доступа: <https://jesuit.ru/художники-и-архитекторы-ордена-иезуи/>. – Дата доступа: 21.11.2022.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена иконе «Святое Семейство» из коллекции отдела древнебелорусской культуры. Рассматривается история иконы и оклада, анализируются художественные особенности, исследуется иконография Святого Семейства.

SUMMARY

The article is devoted to the icon «Holy Family» from the collection of the Department of Ancient Belarusian culture. The history of the icon and the salary is considered, the artistic features are analyzed, the iconography of the Holy Family is investigated.

**САЛАМЯНЫЯ ЦАРСКІЯ ВАРОТЫ З ЦАРКВЫ
ВЁСКІ ІВАНЧЫЦЫ ПІНСКАГА ПАВЕТА:
НОВЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ ДЛЯ ДАЦІРОЎКІ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 13.02.2023)

Унікальныя плеценыя з саломы царскія вароты з вёскі Іванчыцы былога Пінскага павета да Другой сусветнай вайны знаходзіліся ў Беларускім дзяржаўным музеі ў Мінску, але не захаваліся. Былая ўніяцкая царква ў вёсцы Іванчыцы (цяпер у Зарэчніцкім р-не Роўненскай вобл. Украіны) ацалела да нашага часу. Мы прыйшлі да высновы, што іканастасныя вароты з саломкі ў Іванчыцкай царкве былі створаны разам з праваслаўным іканастасам у 1830-я гады [3, с. 98].

У 2018 г. да аўтара звярнуўся святар Кіраваградскай епархіі Мікола Чапура з горада Крапіўніцкі (Украіна), які нарадзіўся ў вёсцы Іванчыцы, з просьбай аб дазvole размясціць фота саламяных варот у сацыяльных сетках на старонцы царквы, а таксама выказаў намер аднавіць іх да 140-годдзя храма ў 2022 г. Цікаваць маладога святара, выпускніка Вышэйшай духоўнай семінарыі, да гісторыі царквы ў роднай вёсцы прывяла да адкрыцця, якое пралівае святло на гісторыю Іванчыцкай царквы і дазваляе ўдакладніць акалічнасці з'яўлення ў ёй саламяных варотаў. Улетку 2021 г. М. Чапура атрымаў магчымасць аглядзець гарышча Іванчыцкай царквы. Нагодай сталі пошукі харугвы і іконы з выявай Божай Маці, якія, згодна з адшуканым у сямейным архіве дакументам, яго прадзед ахвяраваў мясцовай царкве ў пачатку XX ст. Шукаючы сямейныя рэліквіі, святар знайшоў на гарышчы комплекс культурных прадметаў колішняга абсталявання храма. Выяўленыя артэфакты былі абмераны і сфатаграфаваны. Нават папярэдні аналіз

знойдзеных артэфактаў дазволіў зрабіць выснову аб выключнасці знаходкі ўнікальнага па цэласнасці і захаванасці комплексу ўніяцкага культавага абсталявання храма і іканастаса, узведзенага ў 1830-я гады падчас пераабсталявання храма па праваслаўным каноне. Да гэтага часу на тэрыторыі Беларусі не было зафіксавана ніводнага культавага помніка з такім поўным наборам царкоўных прадметаў часоў уніі і пасляўніяцкага перыяду. Іванчыцкая знаходка з'яўляецца важным дапаўненнем да тых матэрыялаў, на якія абапіраецца Г. Флікоп-Світа ў даследаванні «Іканастасы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст.» [4].

Дата пабудовы царквы ў вёсцы Іванчыцы застаецца невядомай. Украінскія даследчыкі драўлянай сакральнай архітэктуры адносяць яе да 1-й паловы XVIII ст. [3, с. 41]. У 1837 г. капліца на могілках мела статус прыпісной [4, с. 128], і царкоўны летапіс у ёй не вёўся. У 1860-я гады царква ў Іванчыцах была закрыта па прычыне малалюднасці паселішча. Саламяныя царскія вароты з Іванчыцкага іканастаса былі вывезены ў 1866 ці 1868 г. святаром К. Серніцкім у былы касцёл вёскі Святычы Навагрудскага павета, пераабсталяваны пад праваслаўную царкву, адкуль у 1909 г. трапілі ў Мінскі царкоўна-археалагічны музей [3, с. 41 – 43, 98]. 27 верасня 1879 г. царква ў Іванчыцах была зноў асвечана ў імя Пакрова Прасвятой Багародзіцы, аб чым сведчыць знойдзены М. Чапурам датаваны прастольны крыж асвячэння з надпісам. У пачатку 1960-х гадоў царква была закрыта савецкімі ўладамі. У 1989 г. улады спрабавалі зруйнаваць храм у Іванчыцах, але вяскоўцы ўсталі на яго абарону і ў выніку атрымалі дазвол на ўзнаўленне ўласнага прыхода. Для пераабсталявання старой царквы спатрэбілася дваццаць гадоў. На час аднаўлення службы здолелі толькі перакрыць ацынкаванай бляхай дах будынка, крыты чаротам. Пры замене даху захавалі старое драўлянае пакрыццё, ацалелае пад чаротам, кроквы, бэлькі перакрыцця столі. Гэтым і тлумачыцца, чаму на гарышчы царквы ў адносна добрым стане захаваліся

стары ўніяцкі алтар і комплекс уніяцкіх культавых прадметаў. Іканастас, перароблены з іканастаса канца 1830-х гадоў пры паўторным асвячэнні царквы ў 1882 г., быў заменены на новы ў 2010 г. пры рамонце царквы, а яго часткі адпраўлены на гарышча да іншых культавых прадметаў, якія выйшлі з царкоўнага ўжытку. Тут яны захаваліся да нашага часу.

Найбольш унікальнай сярод знаходак з'яўляецца датаваная 1757 г. харугва на палатне з выявай Яна Хрысціцеля і на другім баку – сюжэта «Навучанне пісьму і чытанню», дзе адлюстраваны Святая Ганна і Дзева Марыя. Харугва ахвяравана Іванам Ліпкам і яго жонкай Ганнай, аб чым сведчыць надпіс: «Сию икону хоругов до церкви Иванчицкой подаровал раб Божий Иван Липка с женою своею Ганной во отпущение грехов своих року 1757 месяца июля 29 дня. Якуб мала» (малюнак 1, 2). Надпіс пралівае святло на гісторыю храма, з'яўляецца доказам, што Іванчыцкая царква была ўзведзена не пазней за 1757 г.



Малюнак 1. Харугва. Ян Хрысціцель. 1757 г. Мастак Якуб, холст, масла, 65x55 см.

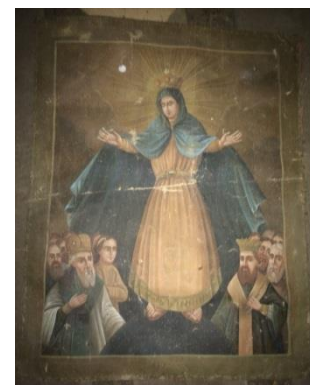


Малюнак 2. Харугва. Ян Хрысціцель, 1757 г. Фрагмент укладнога надпісу.

Харугва дайшла да нас у пашкоджаным выглядзе. Пры гэтым бачна, што яна выканана па ўніяцкіх канонах добрым майстрам, які мог

належаць да цэнтра з трывалымі жывапіснымі традыцыямі. Іканаграфічнай трактоўцы вобраза Яна Хрысціцеля ўласцівы еўрапейскасць і адначасова пэўны ўзровень спрашчэння, парушэння прапорцый, характэрныя для правінцыяльных традыцый іканапіснага жывапісу. Твар перададзены вельмі выразна і партрэтна, падкрэслена святлоценная мадэліроўка складае чырвонага адзення. Харугва – рэдкі прыклад падпісанага іканапіснага твора сярэдзіны XVIII ст. На ўкладным надпісе пазначана імя мастака – Якуб.

Другую групу знаходак складае ўніяцкі алтар, які знаходзіўся ў Іванчыцкай царкве да 1830-х гадоў. Гэта вялікая алтарная карціна на палатне памерам 213x140 см з выявай Пакрова Божай Маці (малюнак 3) і яе драўляная ажурная рама, што захавалася ў разабраным выглядзе. Аб'ёмныя галінкі аканта адмыслова злучаюцца кольцам у сярэдзіне кожнай планкі. Алтарны абраз па баках фланкіравалі парныя ажурныя крылы з аб'ёмнымі выявамі раслінных галінак і спіральных завіткаў (памер 241x72 см). Разьба мае познебарочны характар, выканана з вялікім майстэрствам і можа быць датавана XVIII ст. (малюнак 4) на падставе параўнання з дэталю абрамлення алтарных абразоў гэтага часу са збору Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.



Малюнак 3. Алтарны абраз «Пакроў Божай Маці», XVIII ст., палатно, алей, 213x140 см

Малюнак 4. Фрагменты рамы алтарнага абраза «Пакроў Божай Маці», XVIII ст., дрэва, разьба

Малюнак 5. Харугва. «Пакроў Божай Маці», 1850 г., палатно, алей, 71x56 см

На гарышчы Іванчыцкай царквы знойдзена і ідэнтыфікавана яшчэ адна частка ўніяцкага алтара – табернакулум (цыборыум) – прадаўгаватая скрынка для захавання чашы з прычасцем і святых дароў (даўжыня 104 см) трохчаснай формы (сярэдняя вышыняй 46 см – для чашы і дзве больш нізкія скрынкі па баках). Створкі с рэльефнай разьбой з выявамі галінак і завіткоў захавалі сляды ляўкасу, роспісу блакітнай фарбай і выяву чашы.

Іканаграфія і памеры алтарнага абраза «Пакроў Божай Маці», наяўнасць цыборыума сведчаць, што гэта менавіта галоўны алтар. На адваротным баку драўлянай рамы захаваўся вялікі каваны металічны крук, якім абраз зверху мацаваўся на сцяне. Алтарны абраз «Пакроў Божай Маці» знаходзіцца ў вельмі дрэнным стане: скамечаны, пашкодзаны экскрэментамі кажаноў, ён мае значныя страты жывапісу. Пры гэтым добра захаваўся твар, карона, німб, распасцёртыя рукі Божай Маці, сінія фарбы яе хітона і чырвонага плашча, а таксама фрагментарна ацалелі твары ў фас і профіль укленчаных вернікаў, якіх яна ахінае сваёй боскай апекай. Іканаграфія абраза вельмі блізкая «Пакрову» 1797 г. з вёскі Бусяж Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці ў Нацыянальным мастацкім музеі [1, іл. 137].

Відавочная стылістычная блізкасць у манеры перадачы рыс твару Божай Маці (апушчаныя верхнія павекі, трохвугольныя бровы, прамы доўгі нос, маленькі рот) і Святой Ганны на харугве 1757 г., а таксама ў мадэліроўцы складак адзення Яна Хрысціцеля і цэнтральнай фігуры «Пакрова». Прасочваецца падабенства напісання літар на ўкладным надпісе харугвы і ў надпісу «Покрова Прасвятой БГЦИ». Нельга выключыць, што алтарны абраз і харугва 1757 г. былі заказаны і створаны для храма разам. На той час у царквы, безумоўна, меўся багаты фундатар, аб чым сведчыць багатая і якасная разьба алтара,

узровень выканання іншых культавых прадметаў, майстэрства жывапісу, што сведчаць аб сувязях з рэлігійна-культурнымі асяродкамі на Палессі, да якіх адносіліся Пінск, Любешоў, Луцк. У матэрыялах візітацыі Іванчыцкай царквы 1799 г. няма апісання алтара [4, эл. дадатак № 1010]. Комплекс захаваных прадметаў дазваляе рэканструяваць яго выгляд. Апісаныя мастацкія артэфакты складалі, як можна меркаваць, галоўны прысценны алтар, узведзены не пазней за сярэдзіну XVIII ст. Да ўніяцкага алтарнага комплексу можна аднесці і знойдзенае на гарышчы драўлянае афарбаванае Укрыжаванне Хрыста, і шэсць драўляных барочных падсвечнікаў.

Наступны комплекс выяўленых артэфактаў уяўляе сабой часткі іканастаса канца 1830-х гадоў, пастаўленага на замену ўніяцкага алтара: мясцовыя іконы, царскія вароты і дыяканскія дзверы, наверхшы. Менавіта ў ім знаходзіліся саламяныя царскія вароты, што надае знаходцы выключную значнасць, бо дазваляе ўзнавіць гісторыю з'яўлення іх у гэтым храме і ўявіць агульную сітуацыю, у якой адбывалася перабудова інтэр'ераў ўніяцкіх цэркваў.

Пераабсталяванне ўніяцкіх храмаў пачалося з 1834 г., калі была прынята пастанова Духоўнай грэка-каталіцкай кансісторыі Літоўскай епархіі па аднаўленні ва ўніяцкай царкве ўсходняга абраду, усталяванні іканастасаў і пазбаўленні «атрыбутаў лацінства» – прысценных алтароў, амвонаў, лавак і іншага [3, с. 93; 4, с. 127]. Дата ўсталявання іканастаса і, адпаведна, стварэння саламяных царскіх варотаў у Іванчыцкай царкве застаецца нявысветленай. Аўтарам было выказана меркаванне, што гэта адбылося ў 1830-я гады [3, с. 98]. Г. Флікоп-Світа ў сувязі з адсутнасцю пацверджанай архіўнымі дакументамі даты ўзвядзення іканастаса прыйшла да высновы, што ён быў зроблены ўжо пасля 1839 г., калі царква стала праваслаўнай [4, с. 128]. Іканастас у Іванчыцкай царкве

ўзводзіўся па загадзе і пад прымусам адміністрацыйных і царкоўных улад, пры адсутнасці фундатараў уласнымі сіламі святароў і мясцовых вернікаў. Для стварэння царскіх варотаў быў абраны танны і даступны матэрыял – саломка, як гэта ўжо на той час было зроблена ў іншых вясковых цэрквах на Піншчыне.

Склад захаваных ікон дазваляе казаць, што стары іканастанс у Іванчыцах быў аднарадны, меў вышыню 230 см. Абапал царскіх варотаў размяшчаліся злева – ікона з Божай Маці і дзіцём Хрыстом на руках, справа – Хрыстос у поўны рост з дзяржавай (абедзве 103x39 см). За імі ішлі дыяканскія дзверы: злева з выявай архангела Міхаіла з мячом у руцэ, справа – архідыякана Стэфана, які ў адной руцэ трымае камень, другой уздымае да гары стужку-арар. Па краях размяшчаліся ікона «Пакроў Божай Маці» (справа) і выява ў рост свяціцеля Афанасія (злева), апранутага, як епіскап, у сакас з рукавамі, надзеты паверх падрызніка, амафор і паліцу. Да іканастанса адносіцца «Тайная вячэра» (50x44 см), якая знаходзілася над царскімі варотамі. Усе іканастансныя абразы напісаны на палатне. Яны паднаўляліся, асабліва груба выкананыя пазнейшыя запісы прысутнічаюць на выявах бакавых дзвярэй. Іканаграфія іканастансных абразоў, за выключэннем выяў Божай Маці здзіцем Хрыстом і Хрыста з дзяржавай, не ў поўнай меры суадносіцца з праваслаўным канонам. Манера жывапісу, імкненне да перадачы аб'ёму, увага да характэрных рыс твараў сведчаць на карысць уніяцкага стылю, які склаўся на тэрыторыі Палесся пад уплывам заходнееўрапейскага жывапісу і каталіцкай іканаграфіі.

Пры асвячэнні царквы ў 1882 г. у іканастансе заставаліся старыя іконы ўніяцкага пісьма, а замест адсутных царскіх варотаў (пасля вывазу саламяных) былі пастаўлены вароты простаі сталярнай работы без

аздаблення, афарбаваныя ў светла-блакітны колер з жоўтымі промнямі. Яны захаваліся на гарышчы.

Сучасны іканастас, пастаўлены ў 2010 г., па прапорцыях і памерах суадносіцца са старым, драўляная рамная канструкцыя якога была захавана. Новыя іконы адпавядаюць па памерах старым і размешчаны на тых самых месцах. Абмеры частак старога і новага іканастасаў дазваляюць казаць, што ўжо пры ўзвядзенні іканастаса ў 1830-х гадах у Іванчыцкай царкве давялося сутыкнуцца з пэўнай праблемай. Немагчыма было яе пераадолець і пры пастаноўцы новага іканастаса. Шырыня алтарнай часткі невялікага драўлянага храма складае усяго каля 3 м. Пры ўсталяванні іканастаса тут неабходна было змясціць як мінімум царскія вароты, бакавыя дзверы і галоўныя іконы. Таму іканастасная канструкцыя была сціснута за кошт змяншэння шырыні створац царскіх варотаў (40 см) і дзяканскіх дзвярэй (67 см), ікон Божай Маці і Хрыста да 39-40 см. Бакавыя іконы ў іканастасе размешчаны на прасценках тарцовай часткі храма, што прымыкае да алтара. Сучасныя ажурна-разныя пазалочаныя царскія вароты маюць выцягнутыя ў вышыню прапорцыя, вузкія створкі, іх агульная шырыня – 80 см. Па словах айца Міколы Чапуры, святар у рызах падчас літургіі з цяжкасцю праціскаецца ў адчыненыя царскія вароты. Як і папярэднія саламяныя і захаваныя на гарышчы старыя сталярныя царскія вароты, яны займаюць прастору паміж паўкалонамі, што фланкіруюць стойкі іканастаснай рамы, і суседнімі абразамі. Таму нескладана ўявіць, як маглі выглядаць у першасным іканастасе плеченыя з саломы царскія вароты. Мяркуючы па фотаздымку са збору Літоўскага нацыянальнага музея, Іванчыцкія саламяныя вароты былі вузкімі і высокімі: шырыня плеченых створац складала 40 см.

На гарышчы выяўлена тры варыянты мясцовай іконы «Пакрова Божай Маці»: моцна знішчаны абраз на дрэве с ляўкасам (109x79 см), абраз на палатне ўніяцкай іканаграфіі і стылю (92x55 см) і абраз акадэмічнага жывапісу 2-й паловы XIX ст. (105x69 см). Хутчэй за ўсё, па баках царскіх варотаў знаходзіліся «Пакроў» і «Свяціцель Афанасій», якія маюць аднолькавы памер (92x55 см) і рамы.

На гарышчы таксама выяўлены аднолькавыя па памеры іконы «Божай Маці Адзігітрыі» і «Хрыста Уседзяржыцеля» (83x66 см) на дрэве. Пасля скасавання уніі яны маглі па-ранейшаму знаходзіцца ў інтэр'еры Іванчыцкай царквы, напрыклад, па баках на клірасе. Уніяцкая іканаграфія і характар выяў, блізкі палескім іконам з рысамі народнага прымітыўнага пісьма, выява кароны Божай Маці сведчаць на карысць таго, што яны адносяцца да 1-й паловы XIX ст. Да іх па стылі блізкая ікона на дрэве «Каранаванне Дзевы Марыі» (128x89 см), сюжэт якой характэрны для заходнееўрапейскага сакральнага жывапісу. Твары Марыі, Саваофа, Яна Хрысціцеля вельмі выразныя і партрэтныя. Яна можа быць датавана 1-й паловай XVIII ст. на падставе наяўнасці на драўлянай раме «камянёў» – авальных драўляных накладак. Ікона «Хрыстос Уседзяржыцель», які сядзіць з раскрытай кнігай у адной руцэ і дабраслаўляе другой (105x69 см), ва ўніяцкі час магла размяшчацца на паўднёвай сцяне царквы. Да названых прымыкае ікона «Прасвятое сэрца Ісуса Хрыста» (89x69 см) – яе южэт і іканаграфія звязаны з культукам каталіцкай царквы.

Сярод знаходак ёсць яшчэ адзін унікальны артэфакт, які пралівае святло на гісторыю Іванчыцкай царквы. Гэта другая датаваная харугва на палатне (71x56 см) з укладным надпісам: *«1850 Годъ Сентября 29 дня, Сія Хорогвь сооружена обчимъ стараніемъ Крестіян діоревни Иванчыць»*. Надпіс сведчыць, што ў 1850 г. царква была дзеючай. З

мастацкага пункту гледжання твор – цікавы ўзор спалучэння ўніяцкіх і праваслаўных традыцый іканапісу. На адным баку выяўлены сюжэт «Пакрова Божай Маці» паводле ўніяцкай іканаграфіі (малюнак 5). Каранаваная Божая Маці ў сінім мафорыі з раскінутымі рукамі ахінае вернікаў каля сваіх ног, сярод якіх – каранаваныя асобы, служыцелі царквы і простыя людзі. Іх твары перададзены партрэтна, маюць выразныя вочы. Асабліва звяртае на сябе ўвагу выява жанчыны з непакрытай галавой, валасы якой перахоплены стужкай. Мастак з замілаваннем выпісаў у адзенні Божай Маці пояс з каштоўнай спражкай і аграф, што замацоўвае на грудзях мафорый. На другім баку харугвы – выява свяціцеля Мікалая, па жывапісе бліжэй да акадэмічнага стылю, пры гэтым звяртаюць на сябе ўвагу шматлікія скрупулёзна выпісаныя дэкаратыўныя дэталі: жамчужнае аздабленне мітры і поручаў у аблачэнні свяціцеля, амафор з аб’ёмнай расліннай вышыўкай барочнага характару, наперсны крыж мальтыйскага ўзору і авальная панагія з прывескамі. Здаецца, што мастак намагаўся наблізіцца да іканаграфічнага канона праваслаўнай царквы, але яго стыль быў сфарміраваны ў традыцыях уніяцкага сакральнага жывапісу, спалучанага з рысамі заходнееўрапейскага выяўленчага мастацтва. Адзначаецца колеравая вытанчанасць жывапісу харугвы, дзе гарманічна спалучаюцца прыглушаныя сінія, бледна-ружовыя і шэра-жамчужныя адценні.

Знаходка ў Іванчыцкай царкве комплексаў культавых артэфактаў уніяцкага перыяду існавання храма і часу яго пераабсталявання па праваслаўным каноне датуецца перыядам сярэдзіны XVIII – 1-й паловы XIX ст. Выяўленыя прадметы дазваляюць рэканструяваць гісторыю палескага храма, збудаванага не пазней за 1757 г.; удакладніць, што ўнікальныя саламяныя царскія вароты з’явіліся тут разам з іканастасам ў

1830-я гады, апошні замяніў папярэдні ўніяцкі галоўны прысценны алтар. Знаходка мае значэнне разумення працэсу складанага культурна-рэлігійнага пераходу ад уніі да праваслаўя на Беларусі і памежнай тэрыторыі сучаснай Украіны, пашырэння нашага ўяўлення аб ўніяцкім сакральным жывапісе на Заходнім Палессі і яго мастацкіх вартасцях. Разгледжаныя артэфакты з'яўляюцца ўласнасцю Іванчыцкай царквы Украінскай праваслаўнай царквы. Першапачатковая задача заключаецца ў ратаванні знаходак, іх кансервацыі і прафесійнай рэстаўрацыі, пошуку агульнага паразумення паміж святарствам і спецыялістамі ў галіне сакральнага мастацтва.

ЛІТАРАТУРА

1. Высоцкая, Н.Ф. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стагоддзяў / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1992. – 232 с.
2. Іванчыцка царква [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/908159006225551/>. – Дата доступу: 05.09.2021.
3. Лабачэўская, В. А. Мастацтва дзеля славы Божай: саламяныя іканастаныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы / В. А. Лабачэўская. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 263 с.
4. Флікоп-Світа, Г. А. Ікнастасы і алтары грэка-каталіцкіх храмаў Беларусі XVII – першай трэці XIX ст. / Г. А. Флікоп-Світа. – Мінск : Беларуская навука, 2021. – 347 с.

РЕЗЮМЕ

В статье характеризуются находка в Иванчицкой церкви бывшего Пинского уезда (Заречненский р-н Ровенской обл. Украины) культовых артефактов середины XVIII – 1-й половины XIX в. Открытие позволяет реконструировать историю полесской церкви, построенной не позднее 1757 г., её униатский интерьер; иконостас храма с соломенными царскими вратами, возведённый в 1830-е годы, что важно для понимания сложного процесса культурно-конфессионального перехода от

унии к православию, расширения представлений об униатской сакральной живописи Западного Полесья.

SUMMARY

The article characterizes the find in the attic of the Ivanchitskaya church of the former Pinsk district (Zarechno district of the Rivne region of Ukraine) of cult artifacts from the middle of the 18th to the middle of the 19th centuries. The discovery allows us to reconstruct the history of this Polissya church, built no later than 1757, its original Uniate interior, the appearance in the iconostasis of the temple in the 1830s. unique thatched gates. The discovery is significant for understanding the complex process of cultural and confessional transition from the union to Orthodoxy in Belarus and the borderlands of modern Ukraine, expanding our understanding of the Uniate sacral painting of Western Polissya and its artistic values.

Міхайлец М. А.

МЕСЦА ТРАДЫЦЫЙ ХАРЧАВАННЯ Ў ДЗЯРЖАЎНЫМ СПІСЕ ГІСТОРЫКА- КУЛЬТУРНЫХ КАШТОЎНАСЦЕЙ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2023)

Традыцыі харчавання з'яўляюцца важнай складовай часткай культурнай спадчыны кожнага этнасу. У сённяшнім свеце, калі традыцыі дааграрных і аграрных грамадстваў імкліва знікаюць, праблема захавання самабытных рыс усё часцей робіцца важнай грамадскай і дзяржаўнай справай. Эфектыўная метадалогія аховы традыцыйнай спадчыны напрацавана ў рамках Канвенцыі аб захаванні нематэрыяльнай культурнай спадчыны, прынятай у 2003 г. і

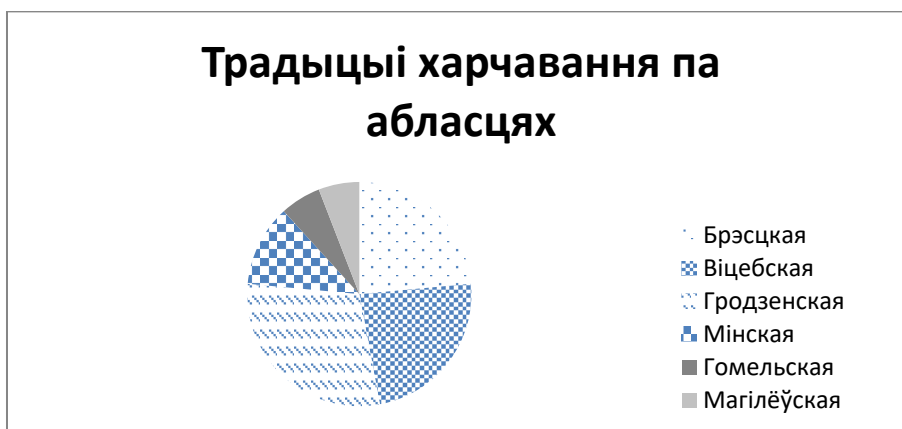
ратыфікаванай Беларуссю ў 2006 г. (сярод першых дзесяці краін). Інвентарызацыя нематэрыяльнай культурнай спадчыны з’яўляецца адным з галоўных абавязацельстваў дзяржаў-удзельніц дадзенай канвенцыі [1, арт. 12]. У артыкуле паказваецца месца традыцый харчавання сярод гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь і асаблівасці працэсу іх інвентарызацыі.



Малюнак 1. Размеркаванне элементаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі па відах

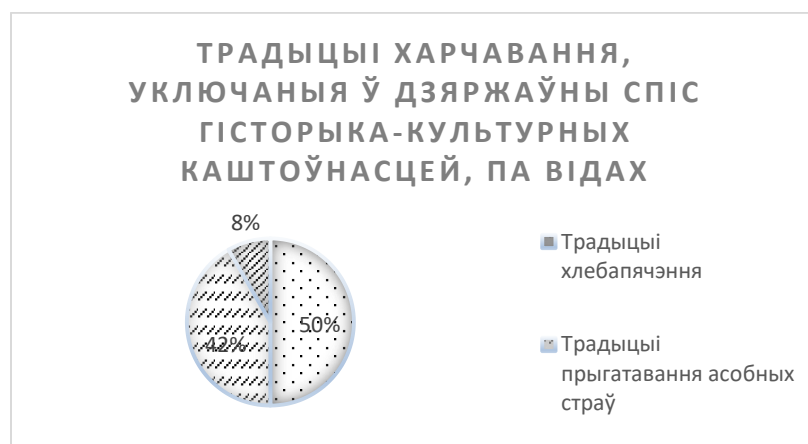
Традыцыі харчавання (у нацыянальным інвентары аднесеныя да рубрыкі «Традыцыйная ежа») займаюць прыкметнае месца сярод іншых відаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі і складаюць 12,1% ад агульнай колькасці інвентарызаваных элементаў. Усяго ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь (далей – Дзяржспіс) унесена 12 традыцый харчавання. Колькасца яны практычна роўныя такому віду, як «Выканальніцкія мастацтвы» (15 шт.), пераўзыходзяць тэматычныя групы «Вусныя традыцыі і формы выражэння» (5 шт.) і «Светапогляд людзей, міфалогія» (6 шт.), але значна адстаюць ад «Традыцыйных рамёстваў» (35 шт.) і «Традыцыйных цырымоній» (26 шт.) (малюнак 1). У суседніх краінах традыцыі харчавання прадстаўлены ў адпаведных інвентарах

нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў значна меншай ступені. Так, у польскі інвентар унесены толькі адзін падобны элемент [2], у расійскі – 5 [3], украінскі – 11 элементаў [4].



Малюнак 2. Размеркаванне традыцый харчавання, унесены у Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь, па абласцях

Цікавым падаецца размеркаванне традыцый харчавання, унесены у нацыянальны інвентар, па абласцях. Пяць элементаў адносіцца да Гродзенскай вобласці, па чатыры маюць у інвентары Віцебская і Брэсцкая вобласці, двума элементамі прадстаўлена Мінская вобласць і па адным – Гомельская і Магілёўская вобласці (малюнак 2). Пры гэтым неабходна мець на ўвазе, што адзін элемент – «Стравы з таркаванай бульбы – дранікі, бульбяныя бліны, бабка і іншыя – традыцыі прыгатавання і спажывання» – адносіцца да ўсіх абласцей.



Малюнак 3. Размеркаванне традыцый харчавання з Дзяржаўнага спіса гісторыка-культурных каштоўнасцей па відах

Калі аналізаваць віды страў, прадстаўленыя ў нацыянальным інвентары, то яны адпавядаюць народнаму выразу «Хлеб – наш бацька»: з 12 элементаў 6 звязаны з традыцыямі выпечкі хлеба і каравая (малюнак 3).

У 2016 г. у Дзяржспіс быў унесены элемент «Традыцыйная тэхналогія выпечкі жытняга хлеба ў вёсцы Дзеркаўшчына Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці», асноўным носьбітам якога з'яўляецца мясцовая жыхарка Сцепаніда Аляксандраўна Лупач і яе нашчадкі. Робяцца спробы (але не вельмі паспяховыя) распаўсюджвання традыцыі сярод мясцовага насельніцтва, у тым ліку сярод моладзі. Для працягу традыцыі неабходны пэўныя матэрыяльныя элементы, асабліва традыцыйная печ, якая ўжо амаль не сустракаецца ў хатах вяскоўцаў. Унясенне элемента ў Дзяржспіс спрыяла распаўсюджванню інфармацыі, павышэнню зацікаўленасці з боку як мясцовых жыхароў, так і шырокіх колаў грамадства.

У васьмі вёсках Маларыцкага раёна Брэсцкай вобласці захавалася традыцыйная тэхналогія выпякання грачанага хлеба, уключаная ў Дзяржспіс у 2020 г. Гэты элемент больш устойлівы за папярэдні, бо практыкуецца прыкладна ў 10 сем'ях. Таксама яго захаванню спрыяе развіццё агратурызму ў рэгіёне, дзе грачанікі выкарыстоўваюцца як адметны, арыгінальны пачастунак.

З 2020 г. у Дзяржспісе знаходзіцца і элемент «Тэхналогія і традыцыі выпякання хатняга хлеба ў вёсках Жораўка і Кузьмічы Любанскага раёна Мінскай вобласці». Апошняя традыцыя захоўваецца ў некалькіх сем'ях. Для яе далейшага існавання таксама неабходна наяўнасць спраўных традыцыйных печаў і зацікаўленасць у працягу традыцыі з боку маладога пакалення.

«Хлеб, які спецыяльна выпякалі для якой-небудзь урачыстасці, называўся караваем» [5, с. 42]. У Дзяржспіс унесена тры каравайныя традыцыі. Першым у 2016 г. туды трапіў элемент «Вясельная каравайная традыцыя вёскі Моталь Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці». У 2017 г. у Дзяржспіс былі ўнесены элементы «Традыцыя выпечкі караваяў на Слонімшчыне. Каляндарна-абрадавае печыва» і «Комплекс уменняў вырабу традыцыйнага вясельнага каравая на Ваўкавышчыне».

На Іванаўшчыне традыцыя выпечкі караваяў на вяселле да гэтага часу захоўваецца ў аграгарадку Моталь – вядомым асяродку захавання розных відаў спадчыны. У Ваўкавыскім раёне караваі працягваюць выпякаць не толькі на вяселлі, але і на іншыя сямейныя і каляндарныя святы ў трох вёсках і гарадскім пасёлку Краснасельскі. На Слонімшчыне вясельныя караваі пякуць жыхаркі шасці вёсак, згуртаваныя ў аматарскае аб'яднанне «Чараўніцы-каравайніцы» філіяла Навасёлкаўскага цэнтра культуры.

Унесеныя ў Дзяржспіс традыцыі выпечкі хлеба і каравая з'яўляюцца на сённяшні дзень нешматлікімі прыкладамі захаванай спадчыны, якая яшчэ паўтара стагоддзя таму ахоплівала ўсю тэрыторыю Беларусі, таму варта звярнуць асаблівую ўвагу на іх бытаванне ў жывым выглядзе. Апрача іншых вартасцяў, дадзеныя элементы даюць уяўленне аб жыцці нашых продкаў на працягу стагоддзяў. Сёння ў Дзяржспісе прадстаўлены асобныя лакальныя традыцыі выпечкі хлеба, што, як астраўкі, захаваліся сярод мора сучаснай культуры. Для аховы на дзяржаўным узроўні такія падыход натуральны і павінен быць найбольш эфектыўным, аднак пры меркаванай намінацыі гэтых элементаў у спісы Канвенцыі аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны, асабліва ў Рэпрэзентатыўны спіс нематэрыяльнай культурнай спадчыны чалавецтва, мэтазгодна аб'ядноўваць падобныя асобныя традыцыі.

Таксама ў Дзяржспіс увайшлі традыцыі прыгатавання чатырох асобных страў: «Тэхналогія прыгатавання традыцыйнай стравы “Масляны баран” у вёсцы Мацюкова Глыбоцкага раёна Віцебскай вобласці» (2016), «Традыцыйная стравы “Клёцкі з «душамі»” Віцебскай вобласці» (2017), «Традыцыя прыгатавання рыбы, сушанай у печы на саломе, і страў на яе аснове» (2019) і «Традыцыя прыгатавання “Поразаўскай банкухі”» (2020). Дадзеныя элементы адлюстроўваюць рэгіянальную разнастайнасць традыцый харчавання беларусаў.

Асобна стаяць два элементы. «Стравы з таркаванай бульбы – дранікі, бульбяныя бліны, бабка і іншыя – традыцыі прыгатавання і спажывання» (2022), як ужо адзначалася, прадстаўлены ва ўсіх абласцях Беларусі. Гэта сапраўдная агульнанацыянальная традыцыя. Другі элемент – «Традыцыйная рэгіянальная кухня аграгарадка Адэльск Гродзенскага раёна Гродзенскай вобласці» (2016) – з’яўляецца комплексным і ўключае рэцэптуру, тэхналогію прыгатавання і спосабы перадачы шэрагу паўсядзённых і святочных страў, характэрных для канкрэтнага населенага пункта.



Малюнак 4. Дынаміка ўключэння традыцый харчавання ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь

Дынаміка ўключэння традыцый харчавання ў нацыянальны інвентар па гадах прадстаўлена на малюнку 4. У Беларусі не існуе асобнага афіцыйнага інвентара нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Яго ролю выконваў сайт «Жывая спадчына Беларусі» [6], але на заканадаўчым узроўні яго роля не замацавана, і ён перастаў абнаўляцца з канца 2020 г. Адзіным афіцыйным спісам у нашай краіне з'яўляецца Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь [7], куды ўключаюцца як аб'екты матэрыяльнай, так і элементы нематэрыяльнай спадчыны. Такім чынам, для таго, каб элемент трапіў пад афіцыйную ахову з боку дзяржавы, ён павінен быць уключаны ў Дзяржспіс.

Працэдура ўключэння ў Дзяржспіс была спрошчана ў Кодэксе Рэспублікі Беларусь у параўнанні з папярэднім «Законам аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны» 2006 г. У прыватнасці, зараз, згодна з артыкулам 90.2 Кодэкса аб культуры, «Прапановы аб наданні нематэрыяльным культурным каштоўнасцям статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці ўносяцца ў пісьмовай форме ў Міністэрства культуры» [8].

Не паглыбляючыся ў апісанне ацэнкі і іншых стадыяў працэсу ўключэння элемента нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў Дзяржаўны спіс, адзначым два апошнія фармальныя этапы, адлюстраваныя на малюнку 4: прыняцце рашэння Беларускай рэспубліканскай навукова-метадычнай радай па пытаннях гісторыка-культурнай спадчыны і афіцыйнае замацаванне такога рашэння дзяржаўнымі органамі (Саветам Міністраў Рэспублікі Беларусь да 3 лютага 2017 г. і Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь ад 3 лютага 2017 г. па сённяшні дзень), пасля чаго ў тэрмін не пазней чым 7 дзён звесткі аб гісторыка-культурнай каштоўнасці ўключаюцца ў Дзяржспіс [9, с. 26].

Бачна, што на працягу 2013 – 2015 гг. Беларуска-рэспубліканская навукова-метадычная рада па пытаннях гісторыка-культурнай спадчыны прыняла рашэнне аб наданні статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці чатыром традыцыям харчавання, але адпаведнае рашэнне Саветам Міністраў было прынята толькі ў 2016 г. Такі значны часавы прамежак паміж рашэннямі назіраўся да 2017 г., паколькі Закон аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны, прыняты ў 2006 г., не акрэсліваў пэўны тэрмін разгляду гэтага пытання. З уступленнем у сілу Кодэкса аб культуры дадзеная праблема была вырашана: зараз Міністэрства культуры павінна прыняць рашэнне аб наданні элементу нематэрыяльнай спадчыны статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці не пазней чым 14 календарных дзён з моманту прыняцця адпаведнага рашэння Радай [9, с. 26].

Паколькі харчаванне займае значнае месца ў жыцці людзей, то звязаныя з ім рытуалы адыгрываюць важную ролю займаюць значнае месца і ў іншых элементах нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Яны з'яўляюцца часткай амаль усіх традыцыйных абрадаў і цырымоній, што патрабуе асобнага даследавання.

Такім чынам, традыцыі харчавання займаюць прыкметнае месца сярод нематэрыяльных гісторыка-культурных каштоўнасцей Беларусі і адлюстроўваюць рэгіянальную разнастайнасць нацыянальнай спадчыны. Асабліва знакавымі з'яўляюцца традыцыі выпечкі хлеба (каравая) і прыгатавання асобных страў. Толькі адзін элемент уяўляе сабой комплексную традыцыю харчавання асобнага населенага пункта (а/г Адэльск Гродзенскага р-на). Маштаб уключаных у Дзяржспіс аб'ектаў таксама розны: некаторыя з іх перадаюцца ў рамках адной ці некалькіх сем'яў (страва «Масляны баран»), большасць характэрна для пэўнага рэгіёна, а традыцыя прыгатавання страў з таркаванай бульбы распаўсюджана ў межах усёй краіны. Мэтазгодна працягваць працу па выяўленні, навуковай апрацоўцы і

ўнясенні традыцый харчавання ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь, а таксама ў спісы Канвенцыі аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны ЮНЕСКА.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конвенция об охране нематериального культурного наследия [Электронный ресурс] // ООН. – Режим доступа: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml. – Дата доступа: 10.03.2023.
2. Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego [Zasób elektroniczny] // Narodowy Instytut Dziedzictwa. – Tryb dostępu: <https://niematerialne.nid.pl/niematerialne-dziedzictwo-kulturowe/krajowa-lista-niematerialnego-dziedzictwa-kulturowego>. – Дата доступа: 10.03.2023.
3. Реестр объектов нематериального культурного наследия народов России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusfolknasledie.ru/#/main>. – Дата доступа: 10.03.2023.
4. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України [Електронний ресурс] // Міністерство культури та інформаційної політики України. – Режим доступу: <https://mkip.gov.ua/content/nematerialna-kulturna-spadshchina.html>. – Дата доступу: 10.03.2023.
5. Наваградскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX – XX стст. / Т. А. Наваградскі. – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.
6. Жывая спадчына Беларусі. Інвентар нематэрыяльнай культурнай спадчыны [Электронны рэсурс]. – Дата доступу: <https://livingheritage.by>. – Дата доступу: 10.09.2021.
7. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://gospisok.gov.by>. – Дата доступу: 10.03.2023.
8. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры ад 20 ліпеня 2016 г. [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://www.pravo.by/document/?guid=12551&p0=Hk1600413>. – Дата доступа: 10.03.2023.
9. Мартыненко, И. Новый порядок государственного учёта историко-культурных ценностей: юридические аспекты / И. Мартыненко // «Права на спадчыну» і

Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей: выклікі і рашэнні : зб. арт. / навук. рэд. С. А. Стурэйка. – Гродна, 2021. – С. 19 – 30.

РЕЗЮМЕ

В статье показано место традиций питания среди историко-культурных ценностей Республики Беларусь и особенности процесса их инвентаризации.

SUMMARY

The article shows the place of food traditions among the historical and cultural values of the Republic of Belarus and characteristics of the process of their inventorying.

Мицкевич А. Г., Сенькевич Е. В.

АТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТОВ ЯПОНСКОГО КОФЕЙНОГО СЕРВИЗА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2023)*

Статья посвящена исследованию представленных из частной коллекции предметов кофейного сервиза, изготовленного в Японии.

Изучение кофейника и трёх кофейных пар, вероятнее всего части большого набора посуды (рисунок 1), проводилось в нескольких направлениях, которые дополняли и уточняли друг друга. Предметы сервиза были исследованы визуально, в режиме макросъёмки, проведён осмотр и фотофиксация как в видимом, так и при ультрафиолетом освещении (УФ) (365 нм), а также *X-Ray* исследование (рентгенографическое). В процессе проведения атрибуции применялись методы искусствоведческого исследования; типологического и

сравнительного анализа; осуществлялся комплекс историко-источниковедческих исследований.



Рисунок 1. Общий вид набора

Предметы кофейного сервиза изготовлены из высококачественного лёгкого фарфора – усудэ («яичная скорлупа»), покрыты тонким слоем белой блестящей глазури и декорированы росписью, выполненной железными – красной и чёрной – надглазурными полихромными эмалевыми красками и золотом.

Кофейник на невысоком круглом основании (край основания не глазурован) с грушевидным дольчатым рельефным корпусом, отогнутым носиком, петлеобразной ручкой и полусферической крышкой с хватком в виде шара. Чашки также на круглом основании, с полусферическим дольчатым рельефным корпусом, с широким фестончатым краем и ручкой-петелькой. Блюдца круглой формы с широким дольчатым отогнутым рельефным бортом и фестончатым краем, на низкой кольцевой ножке, край ножки не глазурован.

Все предметы сервиза по краю декорированы полихромными лентами растительно-геометрического орнамента, прописанного золотом (рисунок 2).



Рисунок 2. Орнаментальные полосы по краям предметов сервиза

Внешние стороны ручек кофейника и чашек покрыты железной красной краской и прорисованы золотыми спиралями. Носик чайника украшен изображением пышных разноцветных пионов и изгибающихся растительных побегов, прописанных золотом по красному крытию (рисунок 3).



Рисунок 3. Растительные побеги и пионы в росписи носика чайника

Верхняя поверхность крышки сплошь заполнена цветочно-растительным орнаментом, на хватке роспись в виде золотой хризантемы (рисунок 4).



Рисунок 4. Золотая хризантема на хватке

Чашки внутри декорированы изображениями разноцветных порхающих бабочек.

Но особый интерес представляет роспись, украшающая внешние поверхности предметов сервиза. На корпусе кофейника, чашек и зеркалах блюдец изображена антропоморфная процессия насекомых, которые тащат двухколёсные повозки и несут паланкины. В лапках некоторых участников этого необыкновенного шествия – красный флаг с золотой хризантемой – императорский штандарт, используемый в Японии после реставрации Мэйдзи в 1868 г. [1]. Другие насекомые держат красные с солнечным диском складные боевые веера типа гунсен. Подобный аксессуар был обязательным атрибутом японских воинов. При помощи вееров отдавались приказания и подавались сигналы на поле боя. В руках умелых воинов веера часто становились грозным оружием. Искусство боя веерами, которому специально обучались самураи, называлось «тэссэндзюцу». Сигнальный военный веер, как правило, был двухсторонним, с лицевой стороны он был жёлтым с красным диском, а с обратной красным с жёлтым [2, р. 256; 3, р. 81 – 87]. Все веера, изображённые на предметах сервиза, повёрнуты к зрителю обратной стороной (рисунок 5).

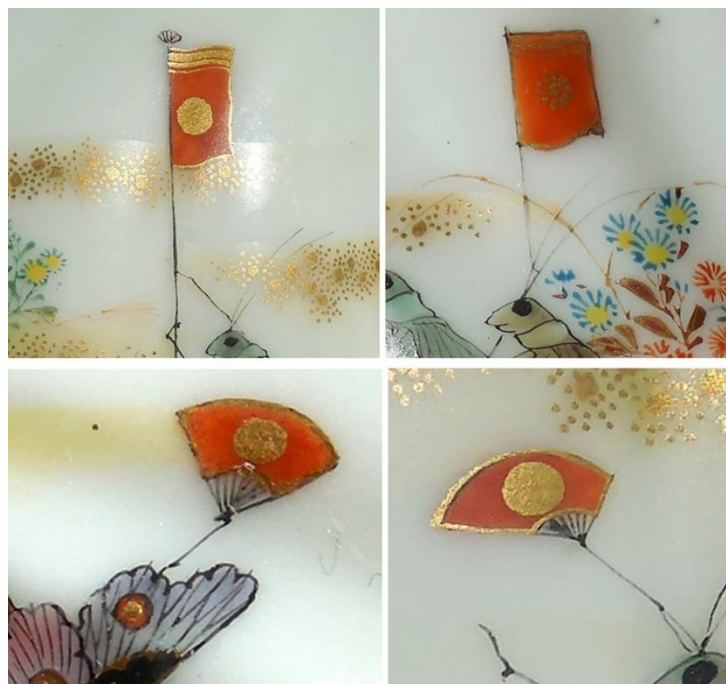


Рисунок 5. Штандарт императора Японии и боевые веера в лапках насекомых

Вероятнее всего, роспись на предметах сервиза в юмористическом ключе иллюстрирует традицию принудительных командировок «санкин котай» («поочерёдное прибытие на службу»), которая обязывала провинциальных даймё (феодалов) различных княжеств Японии периодически прибывать на службу в ставку сёгунов (военных диктаторов) Токугава в городе Эдо [4]. Система эта была установлена законом в 1635 г. и предоставляла возможность верховным военным правителям контролировать даймё, способствовала централизации управления страной и обеспечивала долговечность сёгуната. «Санкин котай» была ликвидирована в 1862 г. Необычный подбор персонажей, принимающих участие в обязательном для периода Эдо действе, может свидетельствовать о том, что автор росписи сервиза с некоторой долей иронии относится к традициям дореформенной Японии. В своей росписи художник отражает новые веяния в политической и социальной жизни страны, начавшиеся в результате реставрации Мэйдзи.

Японское происхождение сервиза подтверждает и маркировка исследуемых предметов. На дно кофейника и блюдце в технике надглазурной росписи железной красной краской нанесена одна и та же надпись из двенадцати иероглифов, расположенных в три столбца (рисунок 6). Подобный характер маркировки японского фарфора обычно содержит информацию о месте производства, производителе и авторе росписи [5].



Рисунок 6. Маркировка

Надпись справа налево и сверху вниз в правом столбце – «Кага». Из этого следует, что искомые предметы изготовлены на острове Хонсю в исторической провинции Кага.

Кроме указания на Кагу, клеймо также содержит надпись «Кутани» – 九谷, где иероглиф 九 («ку») означает «девять», второй иероглиф 谷 («тани») – «долина». Это название населённого пункта, находящегося в одноимённой местности с девятью долинами, расположенной между гор у побережья Японского моря. Здесь находилось множество печей, мастерских по росписи фарфора и торговых лавок. Таким образом, на предметах сервиза начертана не марка одного производства, а топоним.

Начало производства фарфора в Кутани датируется 1655 г. Печи Кутани всегда были частными предприятиями, несмотря на то, что

некоторое время финансово поддерживались семьёй Маэда, на землях которой они и находились [6, p. 685 – 697].

Реставрация Мэйдзи на короткое время приостановила почти всю деятельность в Кутани. Это был сложный период в истории промысла, прекратилась финансовая поддержка клана Маэда, произошла своего рода полная приватизация мастерских. Но Кутани повезло, так как он расположен недалеко от порта Кобе, через который шла интенсивная экспортная торговля с западными странами. Уже в первые десять лет периода Мэйдзи в Кутани резко возросло производство фарфора, и 80% всей продукции уходило за границу [7, с. 96].

Мастерские Кутани в это время производили фарфор с тонким черепком, изготовленный по западным образцам – обеденные, чайные и кофейные сервизы, которые были декорированы традиционной надглазурной росписью. Сюжеты живописного декора на экспортных изделиях Кутани чаще всего оставались японскими: пейзажи, цветы, птицы и другие. Изделия Кутани приобрели необыкновенную популярность в Европе и США. Они были отмечены на Всемирных выставках: в 1867 г. в Париже, в 1873 г. в Вене, в 1876 г. в Филадельфии, и в 1878 г. снова Париже [8].

Как уже отмечалось выше, на предметах кофейного сервиза начертана достаточно информативная марка. Кроме топонима и названия мастерской в надписи присутствуют сведения о мастере Ватано и художнике Ямауэ, расписавшем сервиз.

Известно, что семья гончаров Ватано с 1844 г. на протяжении нескольких поколений занималась производством посуды в Кутани. Три представителя семьи в середине – второй половине XIX в. начали производить фарфор на экспорт. Первым был Ватано Генуэмон (綿野源右衛門). Он не только изготавливал фарфоровые изделия, но и имел

свой магазин, через который реализовывал продукцию. Ватано Генуэмон начал свой бизнес в Кутани в 1860 г., а в 1876 г. открыл филиал в Кобе. Считается, что произведения, подписанные Ватано (綿埜製), относятся к этому периоду [9].

Семья Ватано была одним из крупнейших экспортёров продукции Кутани. Изделия с их маркой сегодня можно встретить в музейных и частных собраниях по всему миру. И многие фарфоровые предметы не только подписаны «Сделано Ватано», но и содержат имена художников.

Известно, что в Кутани мастерские декораторов фарфора существовали независимо от гончарных. У Ватано Генуэмона, а вначале и у унаследовавшего производство сына Ватано – Кичиджи (1859 – 1934) не было собственной мастерской по росписи, они сотрудничали с рядом художников, среди которых наиболее известны Хакукен, Хакусен, Исиура, Ицузан, Морияма, Муракен, Накагава и Нисимура [10 – 12]. Имя художника на марке исследуемого сервиза Ямаэ (山上 – Yamae, может читаться и как Yamagami, Yamakami, Yamanoue, Sanjo, Yamajo, Yamanoe, Yamanokami). Никаких биографических или любых других сведений о художнике найти не удалось, известно только о продаже фарфорового чайника с идентичной маркой [13].

Как уже отмечалось, экспортное, керамическое производство семьи Ватано существовало на протяжении трёх поколений. У каждого из представителей этой славной фамилии существовало различное написание второго символа «но» в слове «Ватано» [9, 14]. На марке исследуемого сервиза второй символ соответствует раннему периоду производства.

Таким образом, присутствие в марке названия «Кага Кутани», имени клана Ватано и имени художника, а также высокое качество фарфоровой массы, изысканность форм изделий и изящество росписи

позволяют отнести создание предметов сервиза к экспортному периоду работы Ватано Генуемона и датировать их 1868 – 1876 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Список японских флагов [Электронный ресурс] // ВикибриФ. – Режим доступа: https://ru.wikibrief.org/wiki/List_of_Japanese_flags. – Дата доступа: 06.03.2023.
2. Stone, G. C. A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor: In All Countries and in All Times / G. C. Stone. – Dover Publications, 1999. – 704 p.
3. Mol, S. Classical Weaponry of Japan: Special Weapons and Tactics of the Martial Arts / S. Mol. – Kodansha International, 2003. – 217 p.
4. Система обязательного прибытия на службу (санкинкотай) в Японии в период Эдо: правда и вымысел [Электронный ресурс] // Nippon.com. Современный взгляд на Японию. – Режим доступа: <https://www.nippon.com/ru/series/c086/>. – Дата доступа: 03.03.2023.
5. How to decode a Kutani [Electronic resource] // The Kutani Ceramic Website. – Mode of access: <https://www.kutani.org/spip.php?article30>. – Date of access: 03.03.2023.
6. Impey, O. Japanese Export Art of The Edo Period and Its Influence on European Art / O. Impey // Modern Asian Studies, Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy – 1984. – Vol. 18, № 4. – P. 685 – 697.
7. Ксенофонтова, Р. А. Японское традиционное гончарство XIX – первой половины XX в. / Р. А. Ксенофонтова. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1980. – 190 с.
8. Export of Kutani [Electronic resource] // The Kutani ceramics web site. – Mode of access: <https://www.kutani.org/spip.php?article77>. – Date of access: 03.03.2023.
9. Japanese Porcelain Marks Identification Guide [Electronic resource] // Orientalantiques. – Mode of access: <https://orientalantiques.co.uk/uncategorized/japanese-porcelain-marks/>. – Date of access: 07.03.2023.

10. Bouvier, G. Yokohama Kutani [Electronic resource] / G. Bouvier // The Kutani ceramics web site. – Mode of access: <http://kutani.org/spip.php?newsletter8>. – Date of access: 05.03.2023.

11. Shugio, H. Japanese Art and Artists of to-day. II. Ceramic artists / H. Shugio // The International Studio an Illustrated Magazine of Fine and Applied art. – 1910. – Vol. 41 (Comprising July, August, September and October), № 161 – 164. – 452 p.

12. Itani, Y. Watano Kichiji 綿野吉二 (1859 – 1934) [Electronic resource] / Y. Itani // Export porcelain from Seto in the Meiji era: Doctoral thesis. – University of Oxford. – P. 55. – Mode of access: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:351096e6-d76a-4244-b070-48f41f49ef0/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=602332347.pdf&type_of_work=Thesis. – Date of access: 05.03.2023.

13. Old or Antique Signed Japanese Satsuma-Style Kutani Porcelain Teapot [Electronic resource] // 1stdibs. – Mode of access: https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/old-antique-signed-japanese-satsuma-style-kutani-porcelain-teapot/id-f_25172522/. – Date of access: 03.03.2023.

14. Kutani Watano Sei – Watano Trading Company / Japanese Porcelain Marks [Electronic resource] // Antique Chinese and Japanese Porcelain Collector's Help and Information Page. – Mode of access: <https://www.gotheborg.com/marks/kutani.shtml>. – Date of access: 03.03.2023.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию и атрибуции предметов кофейного сервиза, изготовленного из тонкого высококачественного лёгкого фарфора «яичная скорлупа». Сервиз декорирован антропоморфной сюжетной росписью, которая в юмористическом ключе иллюстрирует японскую традицию принудительных командировок «санкин котай», отменённую в 1862 г. Сюжет росписи, присутствие в марке названия «Кага Кутани», имени клана Ватано и имени художника, а также высокое качество фарфоровой массы, изысканность форм изделий и изящество росписи позволили отнести создание предметов сервиза к экспортному периоду работы Ватано Генуемона и датировать их 1868 – 1876 гг.

SUMMARY

The article describes the study and attribution of coffee service items made of fine high-quality light porcelain «eggshell». The service is decorated with an anthropomorphic narrative painting that humorously illustrates the Japanese tradition of forced travel «sankin kotai», abolished in 1862. The plot of the painting, the presence in the stamp of the name «Kaga Kutani», the name of the Watano clan, and the name of the artist, as well as the high quality of the porcelain mass, the refinement of the forms of the products and the elegance of the painting made it possible to attribute the creation of the service items to the export period of Watano Genuemon's work and date them 1868 – 1876 years.

Чжан Мэнмэн

СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА КИТАЯ И БЕЛАРУСИ

Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 16.12.2022)

Длинная одежда с широкими рукавами – внешняя характеристика традиционного китайского костюма. Её составляющими являются халаты, юбки и брюки. Поскольку фасон традиционного костюма довольно простой, для его украшения используются вышивка, отделка, драпировка и другие элементы [1, с. 42].

В древние времена для изготовления тканей использовались растительные волокна рами, конопли, пуэрарии и т. д. Самая известная ткань для одежды в Китае – шёлк, сотканный из нити кокона [2, с. 325]. Он богат белком, который оказывает питательное действие на кожу, поэтому особенно подходит для изготовления женской одежды. Хлопок распространился в Китае во времена династии Юань. Впоследствии материал для изготовления традиционных костюмов соответствовал

социальной иерархии. Так, простые люди использовали дешёвую хлопчатобумажную и льняную ткань, а шёлк предпочитали в аристократическом обществе [3, с. 38].

Цветовые элементы (в основном синий, красный, чёрный, белый и жёлтый) также выступают важной деталью традиционных китайских костюмов. Они символически соответствуют системе, которая руководствуется концепцией пяти элементов. Кроме того, семантика цвета соотносится с конфуцианской культурой. Например, синий цвет символизирует рост всего сущего, красный – праздничный и благоприятный, чёрный – серьёзность, белый – простота и чистота, жёлтый – благородная власть.

Идея «единства неба и человека» оказывает значительное влияние на дизайн традиционных китайских узоров, которые используются не только для подчёркивания единства и гармонии идей, но и для иллюстрации духовных потребностей людей.

Существует множество традиционных китайских орнаментов, которые имеют благоприятное значение. Их первоисточники можно условно разделить на три части. Во-первых, это узоры на изделиях народных ремёсел: керамики, вышивки, ковки, резьбы, ткачества. Они, как правило, относительно просты и содержат локальные черты. Во-вторых, орнамент, встречающийся в религиозном искусстве: теологические легенды, мифы, фрески в храмах и гротах, статуи и костюмы, пьедесталы, здания, резьба и украшения различных подношений. Композиция этих узоров строгая и идеальная. В-третьих, орнамент выводится из обстановки, предметов первой необходимости, костюмов, украшений, принадлежащих императорам, дворянам и богатым торговцам. В данном случае узоры очень тонкие, а цвета богатые и роскошные [5, с. 221].

Среди множества узоров наиболее распространены те, которые воплощают удачу и охраняют злых духов [5, с. 467]. В орнаменте сочетаются изображения зверей, цветов и птиц; образы ветра, дождя, грома; обозначение небесных светил – солнца, луны и звёзд; иероглифы. Эти образы встречаются в мифах, легендах и пословицах. Например, в Китае большое значение придаётся продолжению рода и преемственности поколений. Данному предствлению соответствует изображение граната как пожелания иметь «много детей и внуков». Счастье обозначается иероглифом «Нафу Инсян», любовь – «Тун Синьцзе», долголетие – «Сонхэ Чанчунь», радость – «Сишань Мэйшао», богатство – «Вугу Фэндэн». В этих понятиях отражён китайский национальный характер, духовные и культурные ценности.

Функциональные и структурные особенности традиционной белорусской одежды начали формироваться в средние века. Белый – основной цвет национального костюма. Вышивка, древняя и развитая техника белорусского народа, сохранилась до наших дней. Белый, красный и другие цвета хлопчатобумажной нити являются основными для вышивки [8, с. 225]. Белорусский национальный мужской костюм включает рубашку («кашулю»), штаны («портки»), жилет, кожух, армяк, свиту, а также пояс [1, с. 439]. В белорусской культуре мужские рубашки были белого цвета, имели прямой рукав и разрез посередине, обшитый орнаментом. Их носили навыпуск, поверх штанов, обязательно подпоясывая цветным поясом. Особенностью мужского национального белорусского костюма является «насоў», касталан – длинное белое наплечное покрывало с прямой спиной и с широким отложным воротником [6, с. 440]. Выделяются четыре основных комплекта женского национального комплекса: с юбкой и фартуком; с юбкой, фартуком и безрукавкой («гарсетом»); с юбкой, к которой пришит лиф-

корсет; с понёвой, фартуком, безрукавкой («гарсетом») [7]. Головной убор играл важную социальную роль в самоопределении белорусов. Мужчины носили меховые шапки, обтянутые сверху сукном, летом для изготовления головных уборов использовали солому. Головные уборы белорусок считаются самой важной, колоритной и живописной частью костюма. По их виду можно было определить статус, возраст и материальное положение женщины. Все головные уборы строго подразделялись на девичьи и женские. Замужние женщины на протяжении многих веков носили убор, который состоял из трёх компонентов: обруча, чепца и намитки [6, с. 441].

В белорусском традиционном костюме используются домотканые натуральные ткани, в основном льняные и шерстяные. Льняные ткани обладают функциями поглощения влаги, воздухопроницаемости, не выцветают. В большинстве случаев одежда белого цвета, украшенная вышитым орнаментом, объединяющим весь образ в единую композицию. В отделке использовались геометрические узоры, позже – растительные в сочетании с геометрическими узорами. Рукава, воротники, фартуки и головные уборы также украшались вышивкой, где использовались геометрический (ромб, квадрат, круг), растительный, анималистический, природный или космологический мотивы [9].

Благодаря сочетанию этих графических элементов формировались новые узоры, символизировавшие урожай (Спорыш, Рай, Богач), радость, веселье, любовь и уважение к предкам [10, с. 292].

Костюм является одним из важных носителей культуры, отражающим все аспекты социальной жизни, демонстрирующим интеграцию традиционных и современных элементов. При сопоставлении традиционных костюмов двух стран становится очевидным, что они являются не только материальными объектами, но и неотъемлемой частью

традиционной культуры страны. Хотя в Китае и Беларуси разные типы и материалы одежды, орнаменты и цвета, тем не менее функциональное предназначение национального костюма схожее, в частности, элементы орнамента в обеих культурах имеют глубокую семантику, связанную с прогнозированием богатства, здоровья и благополучия, а также охраной от неблагоприятного воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. 楼慧珍.中国传统服饰文化[M]. 第一版. 上海:东华大学出版社, 2003:96. = Лу, Х. Культура традиционного китайского костюма / Х. Лу. – Шанхай : Изд-во ун-та Донхуа, 2003. – 96 с.
2. 沈从文. 中国古代服饰研究[M]. 第一版. 北京:商务印书馆, 2011 :777. = Шэнь, Ц. Исследование древних китайских костюмов / Ц. Шэнь. – Пекин : Коммерческая пресса, 2003. – 777 с.
3. 袁仄. 中国服装史[M]. 第一版. 北京:中国纺织出版社, 2005 :162. = Юань, Ц. История китайской одежды / Ц. Юань. – Пекин : Китайское текстильное изд-во, 2005. – 162 с.
4. 冯玲玲.中式服装的色彩及图案设计[J].吉林工程技术师范学院学报,2005(09):54-56. = Фэн, Л. Дизайн цвета и рисунка китайской одежды / Л. Фэн // Журнал Цзилиньского педагогического инженерно-технологического университета. – 2005. – № 9.– С. 54 – 56.
5. 黄能馥、陈娟娟. 中国服饰史[M]. 第一版. 上海:上海人民出版社, 2004 :623. = Хуан, Н. История китайской одежды / Н. Хуан, Ц. Чэнь. – Шанхай : Шанхайское народное изд-во, 2004. – 623 с.
6. Европа-2015. Эффект перестройки: режимы и риски многоголосого знания : сб. науч. трудов / редкол.: Г. Я. Миненков (отв. ред.) [и др.]. – Вильнюс : ЕГУ, 2016. – 478 с.
7. Беларуский национальный костюм [Электронный ресурс] // Studexpo. – Режим доступа:

https://studexpo.ru/87621/kulturologiya/zhenskiy_belorusskiy_natsionalnyy_kostyum#17/. –

Дата доступа: 08.12.2021.

8. Мурашко, В. С. Особенности отделки белорусского народного костюма / В. С. Мурашко, Н. Н. Иванова // Материалы докладов 48 Междунар. науч.-технич. конф. преподавателей и студентов, посвящённой 50-летию университета, Витебск, 29 апреля 2015 г. : в 2 т. / Витебский гос. технологический ун-т. – Витебск, 2015. – Т. 2. – С. 224 – 226.

9. Гончарова, А. И. Анализ элементов белорусского национального орнамента / А. И. Гончарова, Т. В. Буевич, А. Э. Буевич // Материалы докладов 50 Междунар. науч.-технич. конф. преподавателей и студентов, посвящённой Году науки, Витебск, 12-13 апреля 2017 г. : в 2 т. / Витебский гос. технологический ун-т. – Витебск, 2017. – Т. 2. – С. 208 – 211.

10. Моисеенко, В. Н. Наследие белорусского народа / В. Н. Моисеенко, Н. Н. Иванова // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация : Материалы III Междунар. науч. конф., Москва, 19 апреля 2019 г. – М., 2019. – С. 291 – 294.

РЕЗЮМЕ

Как свидетельство цивилизационного развития костюм стал культурным символом, принесённым нацией в её повседневное производство и жизнь, отразил идеологическую коннотацию людей в обществе того времени. Орнамент костюма обычно имеет определённое значение, отражающее социальный и экономический статус, а также этническую принадлежность и личные предпочтения. В статье сопоставляется традиционный костюм Китая и Беларуси, а также его культурные коннотации с точки зрения стилей, цветов, материалов и узоров.

SUMMARY

As evidence of the development of civilization, the costume became a cultural symbol introduced by the nation into its daily production and life, reflected the ideological connotation of people in the society of that time. Costume ornaments usually have a certain meaning, which can often reflect their social and economic status, as well as express their ethnicity and personal preferences. In this article we will compare and contrast the cultures of traditional costume in China and Belarus, and discuss the cultural connotations of traditional costumes in terms of their styles, colors, materials and patterns.

Шаркова Н. В.

ФАРФОРОВЫЙ СЕРВИЗ ДЛЯ ЗАВТРАКА МЕЙСЕНСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ МАНУФАКТУРЫ: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Научно-практический центр Государственного комитета судебных экспертиз

(Поступила в редакцию 15.03.2023)

Мейсенская Королевская фарфоровая мануфактура – старейшее европейское предприятие по производству твёрдого фарфора. На протяжении долгого времени она оставалась законодателем в области технологий производства, моделей и декоративной росписи. Многие предприниматели переманивали мастеров, модельеров и живописцев этого фарфорового центра на свои предприятия, чтобы приблизить свою продукцию к тому художественному уровню, которым по праву славились произведения Мейсена. Высокое качество и ценность изделий Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры обуславливает их редкость для антикварного рынка. В течение 2020 – 2022 гг. автору удалось лишь раз работать с многосоставным сервизом этого предприятия. Представленная статья подготовлена по результатам данного исследования и посвящена вопросам художественно-исторической атрибуции сервиза из 5 предметов: чайника с крышкой, сливочника, чашки, блюдца и подноса (рисунок 1).



Рисунок 1. Сервиз для завтрака. Фарфор, надглазурная роспись, роспись золотом.
Мейсенская Королевская фарфоровая мануфактура

На дне чайника, сливочника, чашки и блюдца – нанесённая от руки кобальтом подглазурная марка в виде скрещённых и слегка изогнутых мечей. Данную марку использовали на Мейсенской фарфоровой мануфактуре (Meissen Porzellan Manufaktur). В различных справочниках период её использования датируют: с 1814 по 1860 гг. [1, с. 25]; с 1818 по 1924 гг. [2, с. 188] (рисунок 2).



Рисунок 2. Маркировки предметов сервиза: чайника, сливочника, чашки, блюдца

На дне подноса – в массе клеймо «MEISSEN». Такую маркировку использовали на немецкой фарфоровой фабрике Тайхертов, находившейся в городе Мейсен [2, с. 187], с 1894 по 1914 гг. [3] (рисунок 3).



Рисунок 3. Маркировка подноса

Для уточнения датировки сервиза, а также подтверждения подлинности было проведено искусствоведческое исследование его художественно-стилистических особенностей.

Сервиз изготовлен из фарфора, декорирован полихромной росписью надглазурными эмалевыми красками, золочением.

Предметы сервиза выполнены в следующих размерах: поднос – 41,5х30,5 см, высота чайника– 11 см, сливочника – 10,5 см, чашки – 5 см, диаметр блюда – 13,5 см.

Чайник шаровидной формы, на низком кольцевом основании, с ручкой-петелькой и слегка отогнутым носиком. Крышка круглая с цилиндрическим фиксатором устойчивости внизу по окружности и хватком в виде бутона розы. Края основания чайника и фиксатора устойчивости крышки не глазурованы.

Сливочник грушевидной формы с вырезным фестончатым краем, скругленным сливом, на низкой кольцевой ножке, с ручкой-петелькой. Край ножки не глазурован.

Чашка колоколообразной формы с вырезным волнистым краем, на низкой кольцевой ножке, с витой ручкой с пальметтами на концах. Край ножки не глазурован.

Блюдце круглое, с приподнятым бортом, вырезным волнистым краем, на низкой кольцевой ножке. Край ножки не глазурован.

Формы чашки и блюда имеют собственное название – «новый вырез» [4, с. 488]. Эта форма была изобретена в 1745 г. немецким художником-модельером Иоганном Иоахимом Кендлером (1706 – 1775) [5], который в 1740 – 1770-х годах возглавлял модельную мастерскую Мейсенской фарфоровой мануфактуры. Произведения И. И. Кендлера оказали существенное влияние на развитие европейского фарфора и стиля рококо в декоративно-прикладном искусстве [6, с. 197]. Форма

«новый вырез» использовалась на Мейсенской фарфоровой мануфактуре в течение долгого времени и была особенно популярна при производстве кофейных сервизов.

Поднос овальной формы с прямым бортом с фигурными зубчатыми выступами с четырёх сторон и плоским дном.

Предметы сервиза декорированы полихромной росписью с изображением пейзажного мотива с фигурками людей на берегу реки на переднем плане и замка – на дальнем, зелёной «рыбьей чешуи», цветочными гирляндами, золотыми трельяжными решётками и рокайльными завитками. На каждом предмете пейзажи стилистически близки друг другу, но разные по воплощению сюжета. Они располагаются с обеих сторон на корпусе чайника, на сливочнике, чашке, зеркалах блюда и подноса. По краям бортов всех предметов, на ножках чайника, сливочника и чашки – золотая отводка. Носик и ручка чайника, ручки сливочника и чашки прописаны золотом.

В массе на дне чайника, сливочника, чашки и блюда видны цифры и знаки: на сливочнике – «30», на блюде – «27» с овалом над цифрой, на чайнике и чашке – неразборчивые. На дне подноса – в массе цифра «21». В ходе исследования данные обозначения расшифровать не удалось. Они могут обозначать как номер партии, так и мастера-формовщика, дату обжига, вид декора и другое.

Время наложило свой отпечаток на состояние сохранности произведения: на крышке чайника и сливочнике визируются механические повреждения, а также признаки профессиональной реставрации, которой предметы подвергались. На розе-хватке крышки чайника, неглазурованном крае основания сливочника – сколы. На корпусе сливочника – вертикальная трещина глазури, на горловине – реставрационная вставка, склейки, тонировки. На чашке, блюде и подносе видимых повреждений нет.

Объект исследования является так называемым «дежёне» (от фр. «déjeuner» – завтрак) – камерным сервизом для завтрака. Впервые подобные сервизы появились в середине XVIII в. на Королевской фарфоровой мануфактуре в Севре (Франция), к концу XVIII в. их стали производить и на предприятиях других европейских стран. Дежёне обычно включает чайник (кофейник, реже шоколадник), сливочник (молочник), сахарницу, одну или две чашки с блюдцами, фарфоровый поднос. Предназначен для двух персон (с двумя чашками и блюдцами) называется «tete-a-tete» (фр. «наедине»), для одной персоны (с одной чашкой и блюдцем) – «solitaire» (фр. «одинокий», «уединённый») или «égoïste» (фр. «эгоистичный»). Сервизы-дежёне часто дарили на свадьбу. В качестве мотивов росписи, как правило, использовали виды знаменитых или любимых заказчиком мест, портреты царствующих особ или членов семьи заказчика, монограммы владельцев и сентиментальные надписи, изображения с гравюр или картин известных художников [7].

Высокое качество фарфоровой массы, техника изготовления, художественно-стилистические особенности (форма изделия, вид и характер исполнения полихромной росписи с выразительным рисунком и преобладанием ярких, чистых красок, обильная позолота, изысканность росписи золотом и др.) изучаемых изделий позволяют уточнить их датировку и сделать заключение, что чайник, сливочник, чашка, блюдце были изготовлены на Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуре в период историзма – в 1850 – 1860-х годах; поднос был изготовлен на фарфоровой фабрике Тайхерта между 1894 – 1914 гг. Таким образом, предметы исследуемого сервиза выполнены не одновременно; вероятно, поднос был дозаказан с целью восполнения утраченного элемента сервиза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борок, В. Марки немецкого фарфора : справочник / В. Борок, Т. Дулькина. – М. : Аксамит-Информ, 1999. – 223 с.
2. Honey, W. B. Handbook of Pottery and Porcelain Marks / W.B. Honey. – London : Faber & Faber, 1947. – 476 p.
3. Porcelain and pottery marks – Carl Teichert Meissen marks [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.theoldstuff.com/en/porcelain-marks/category/61-carl-teichert-meissen-marks>. – Date of access: 10.03.2023.
4. Walcha, O. Meißner Porzellan / O. Walcha. – Dresden : Veb Verlag der Kunst, 1973. – 516 s.
5. Website der Staatlichen Manufaktur Meissen [Elektronische Ressource]. – Zugriffsmodus: <https://www.meissen.com/de/meissencollectiondetail/neuer-ausschnitt>. – Zugriffsdatum: 10.03.2023.
6. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / К.-Г. Клингебург [и др.]. – Прага : Артия, 1980. – 496 с.
7. Арт-Салон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://art-salon.eu/ru/servizy/kabare-deghene-tet-a-tet-egoist> – Дата доступа: 10.03.2023.

РЕЗЮМЕ

Статья подготовлена по результатам проведённого автором искусствоведческого исследования камерного сервиза для завтрака Мейсенской Королевской фарфоровой мануфактуры. Автором была осуществлена его художественно-историческая атрибуция, подтверждена подлинность, уточнены датировки.

SUMMARY

The article was prepared on the basis of the results of the research of the chamber breakfast service of the Meissen Royal Porcelain Manufactory, conducted by the author. The author carried out its artistic and historical attribution, confirmed its authenticity, clarified the dates.

ПРАВИЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. Змест артыкула павінен адпавядаць адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул на **беларускай або рускай** мове падаецца на электронным носьбіце і ў надрукаваным выглядзе праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышыняй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word (памеры палёў: верхняе і ніжняе – 2 см, левае – 3 см, правае – 1,5 см). **Аб’ём артыкула (разам з рэзюмэ, спісам літаратуры і ілюстрацыямі) не павінен перавышаць 10 старонак.**

3. У артыкуле **неабходна** наяўнасць рэзюмэ на рускай і англійскай мове.

4. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

5. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF (не больш за 5 ілюстрацый).

6. Выкарыстанне зносак у тэксце **не дапускаецца**. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15], дзе 1 – нумар крыніцы ў спісе літаратуры, 15 – нумар старонкі). **Не дапускаецца** ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

7. За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

8. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

9. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказаных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

**ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ
ВЫПУСК 34**

Тэхнічны рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 11.08.2023 Фармат 60x84_{1/16} Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 44,1 Ул.-выд.арк. 44,3 Наклад 60 экз. Заказ 5815
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2
Тэл. 8 029 684 18 66

Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
ў ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ,
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185