

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК БЕЛАРУСИ
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Филиал «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора
имени Кондрата Крапивы»

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Сборник научных статей

Основан в 2020 году

Выпуск 5

Научное электронное издание

Минск
Национальная библиотека Беларуси
2025

Редакционная коллегия

А. И. Локотко (главный редактор), В.Г. Гусаков, А. А. Коваленя,
О.В. Мицкевич, М. Г. Борозна, Е. Н. Дулова,
Е. М. Сахута

Традиции и современное состояние культуры и искусств. Сборник научных статей. Вып. 5 : [сайт] / Национальная академия наук Беларуси, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Филиал «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы» ; редколлегия: А. И. Локотка (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Национальная библиотека Беларуси, 2025. – 559 с. – URL: https://belcentre.by/ru_ru/традиции-и-современное-состояние-кул/ (дата обращения: 1.12.2025). – Текст : электронный.

Сборник содержит доклады участников XII международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусства», которая состоялась 8 сентября 2022 г. в г. Минске. Публикуются исследования в области архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, театроведения, музыки, кино, экранного искусства. Рассмотрены актуальные задачи современной культуры и сохранения национальных культур и историко-культурного наследия в современных условиях.

Также в сборник включены материалы круглого стола, посвященного 10-летию создания Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» (10 ноября 2022 г.), материалы круглого стола, посвященного 140-летию со дня рождения Я. Коласа «Я. Колас в национальной культуре и искусстве» (24 ноября 2022 г.), материалы круглого стола «Советское наследие в национальной культуре и искусстве», посвященного 100-летию образования СССР (8 декабря 2022 г.) и материалы круглого стола «Институт белорусской культуры – начало НАН Беларуси» (декабрь 2022 г.).

Книга адресована искусствоведам, этнологам, фольклористам и всем, кто интересуется традиционной белорусской культурой.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА К УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ	14
<i>В.Г. Гусаков</i> , Председатель Президиума НАН Беларуси, академик	14
<i>А.А. Коваленя</i> , академик-секретарь Отделения гуманитарных наук и искусств Национальной академии наук Беларуси, академик	14
<i>А.И.Локотко</i> , Директор Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, академик	15
ДОКЛАДЫ	17
ЧАСТЬ 1 ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	
<i>Балуненка И.И.</i> АРХИТЕКТУРНАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В ОХРАНЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	17
<i>Ван Син К</i> ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ПРОФЕССИИ В ЖИВОПИСИ АНГЛОЯЗЫЧНЫМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ	21
<i>Ван Мэня</i> 11-Я ШАНХАЙСКАЯ БИЕННАЛЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ	24
<i>Ван Яньсинь</i> ИНТЕРАКТИВНЫЕ ФАСАДЫ – ПРИМЕР СИНТЕЗА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ	26
<i>Васильева В.В.</i> ОБРАЗ МАТЕРИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ	29
<i>Горбачёв А.Ю.</i> ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ ВАЛЕРИЯ ШКАРУБО: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ	33
<i>Жэрко А.А.</i> ДЫВАНЫ Ў ГІСТАРЫЧНЫМ І СУЧАСНЫМ ІНТЭР'ЕРЫ	37
<i>Кёнингсберг Е.Я.</i> САЙТ-СПЕЦИФИЧНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ СЕВЕРНЫХ ЯПОНСКИХ АЛЬП	40
<i>Куличкова Ю.С., Куманева И.П.</i> О ВЛИЯНИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ПОЛЕЙ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ НА СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА	43
<i>Лавыш К.А.</i> ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ВОСТОЧНОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ	45
<i>Лампе И.Ю.</i> ПРОЯВЛЕНИЕ ЯПОНСКОЙ ФИЛОСОФИИ ДЗЭН В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ КОВЗАНОВИЧ	49

<i>Лю И</i> ДЕКОРИРОВКА КИТАЙСКИХ РЕЗНЫХ ЛАКОВЫХ ИЗДЕЛИЙ XIV–XVII вв.	54
<i>Лю Фэй</i> СПЕЦИФИКА КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ЖИВОПИСНЫХ РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАК ЭЛЕМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	57
<i>Пискун А.А.</i> ОБУЧЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНА	59
<i>Ротмирова Е.А.</i> ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К АКСИОЛОГИИ ОСМЫСЛЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	61
<i>Сергачев С.А.</i> ПРОДВИЖЕНИЕ И СДЕРЖИВАНИЕ В ОБРАЗАХ АРХИТЕКТУРЫ ЖИЛИЩА БЕЛАРУСИ ТЕМЫ «УПОРЯДОЧЕННЫЙ ХАОС» (НАЧАЛО XXI в.)	64
<i>Ту Чжунь</i> ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ТЕХНИК ЖИВОПИСИ НА СОВРЕМЕННУЮ КИТАЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ	68
<i>Фёдорова А.В.</i> КОНЦЕПЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВЕННОГО ИНТЕРЬЕРА В ИСТОРИЧЕСКОМ ЗДАНИИ С РЕКОНСТРУКЦИЕЙ	72
<i>Федорец Я.В.</i> ПУТИ РАЗВИТИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1990-х гг.	75
<i>Цветкова Е.Т., Сечин А.Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ СВЯТИТЕЛЯ ГРИГОРИЯ ЧУДОТВОРЦА В НАСТЕННОЙ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ	80
<i>Цзя Чаочао</i> ФЕСТИВАЛЬ ПАБЛИК-АРТА "ЯРКАЯ ЛУНА НАД МОРЕМ" В ГОРОДЕ СЯМЫНЬ (КНР)	82
<i>Чжан Мэнмэн</i> СОВРЕМЕННОЕ КУЛЬТУРНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ДЕКОРА ЖИЛИЩА	85
<i>Шамрук А.С.</i> АРХИТЕКТУРНАЯ ПОВЕРХНОСТЬ КАК ПОЛЕ ФОРМАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАТОРСТВА	89

ЧАСТЬ 2 ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

<i>Агафонова Н.А.</i> НАРРАТИВНОЕ УСЛОЖНЕНИЕ СЕРИАЛА: ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ И БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ	93
<i>Бестолков Д.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПОСТСОВЕТСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ КИНОКАРТИН ДМИТРИЯ АСТРАХАНА	96
<i>Ван Цянь</i> РЕЖИССУРА В СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ СОЦИАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ ПЬЕСЫ	99

<i>Ван Юй</i> ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТЕАТРЕ И ДРАМАТУРГ СЯ ЯНЬ	102
<i>Ван Дун</i> ОПЕРА "ЛИНЬ ХУЭЙИНЬ" КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ, АКТЕРСКОГО И РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА	105
<i>Голева Л.О., Горбушина И.Л.</i> СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ "ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА" И.С. БАХА НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ЛЯ МИНОР (1 ТОМ)	107
<i>Голикова-Пошка Е.В.</i> АНАЛИЗ ЗАВЕДОМО ЛОЖНОЙ ВИДЕОРЕКЛАМЫ И СПОСОБЫ ЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ПОТРЕБИТЕЛЯ	112
<i>Горбушина И.Л.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В «МУЗЫЧНЫХ ТЭРМІНАХ» 1926 г. И «МУЗЫЧНАМ СЛОЎНІКЕ» 1999 г.	116
<i>Грищенко А.Б.</i> ОТРАЖЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МИНСКА В ИГРОВЫХ ЛЕНТАХ КИНОСТУДИИ "БЕЛАРУСЬФИЛЬМ" 1970-х – 1980-х ГОДОВ	119
<i>Гудей-Каишталъян В.Г.</i> ПАНОРАМА РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КОНЦА XX–XXI ВВ.	123
<i>Гужалоўскі А.А.</i> "АДЛІГА" У ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ (1953–1968 гг.)	128
<i>Лойко А.И.</i> ДЖАЗ НА БЕЛАРУСИ	132
<i>Лысы Я.І.</i> ХРЫСЦІЯНСКІЯ МАТЫВЫ Ў АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА "ЛІКВІДАЦЫЯ" І ЯЕ ЭКРАНІЗАЦІЯ "УЗЫХОДЖАННЕ"	135
<i>Мантуш А.С.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАРРАТИВОВ КИНО И ТЕАТРА В СИНТЕТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ	139
<i>Мдивани Т.Г.</i> АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ	143
<i>Немина В.Н.</i> ОБРАЗ ПЕТРА I НА КИНОЭКРАНЕ В РАКУРСЕ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ	146
<i>Прокопов В.Л.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕСУРСЫ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ	147
<i>Проконова Н.Л.</i> АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ КАК ВЫЗОВЫ РОССИЙСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ	150
<i>Пронина Н.А.</i> ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ МУЛЬТФИЛЬМОВ НА ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА	152

<i>Рафальская А.В.</i> СПЕЦИФИКА ЗВУКОВОГО РЕШЕНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА	155
<i>Соловьева В.П.</i> РЕПЕРТУАРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ ВТОРОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ ХХІ ВЕКА	158
<i>Трощинская-Степушина Т.Е.</i> «НОВАЯ ВОЛНА» ФРАНЦУЗСКОГО КИНЕМАТОГРАФА: «ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ» Ф. ТРЮФФО (к 90-летию со дня рождения режиссера)	162
<i>У Юехун</i> ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДЕКОРАЦИЙ НА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЦЕНЕ КИТАЯ	166
<i>Цинь Чжаньго</i> РЕЖИССЕРСКИЕ МОДЕЛИ СПЕКТАКЛЕЙ В ДРАМАТИЧЕСКОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ	168
<i>Чжан Даньлу</i> МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ НА СЦЕНЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА КИТАЯ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА	172
<i>Чжан Чжаошен</i> ЛИНЬ ЧЖАОХУА И КИТАЙСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР	173
<i>Чепурина В.В.</i> К ТИПОЛОГИИ ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА В РЕЧЕВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ	175
<i>Чупринский А.И.</i> КОГНИТИВНЫЙ ДИССОНАНС ЭКРАННЫХ ПАРАДИГМ	180
<i>Шэн Синь</i> ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА В СПЕКТАКЛЯХ КИТАЙСКОЙ РЕЖИССУРЫ	185
<i>Янчуревич Т.А.</i> МАСТЕР-КЛАСС КАК УСПЕШНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ БАТЛЕЙКА	188
<i>Ярмалінская В.М.</i> ТВОРЫ ЯКУБА КОЛАСА НА БЕЛАРУСКАЙ СЦЭНЕ (да 140-годдзя з дня нараджэння Я. Коласа)	191
КРУГЛЫЙ СТОЛ "ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ"	
<i>Гапличник Н.Ю.</i> ЛИТУРГИЧЕСКАЯ И ВНЕЛИТУРГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ	195
<i>Дубатовская О.А.</i> АЛЕАТОРИЧЕСКИЙ ФАКТОР В СОВРЕМЕННЫХ ХОРАХ A CARPELLA	197
<i>Забышина Г.В.</i> ХОРОВАЯ И ОРКЕСТРОВАЯ ТРУППЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ (2010-2020-е гг.)	201
<i>Земскова Е.В.</i> АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ В БЕЛОРУССКОЙ	206

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАЦИИ

<i>Попова И.А.</i> К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ХОРОВЕДЧЕСКОГО ТЕЗАУРУСА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНОЙ ДИКЦИИ	210
<i>Радивилова Е.П.</i> БЕЛОРУССКАЯ ДУДА И НАЦИОНАЛЬНОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ИНСТРУМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ	214
<i>Русак А.В.</i> ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КАПЕЛЛЫ: ЖАНРОВЫЙ И СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА)	218
<i>Суцня С.Н.</i> ЛИРИКО-ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ: БЕЛОРУССКИЙ КОНТЕНТ	223
<i>Цмыг Г.П.</i> К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ)	227
<i>Ян Сы И</i> ХОРОВОЕ ПИСЬМО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АНАЛИЗЕ	231

ЧАСТЬ 3 ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

<i>Андрюнина М.А.</i> МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОРИИ О КЛАДБИЩЕ: СТРАШНЫЕ, НЕЧИСТЫЕ И СВЯТЫЕ ЧУДЕСА	236
<i>Батяев В.Ф.</i> ОФОРМЛЕНЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ	240
<i>Багарадава Т.Р.</i> ЭВАЛЮЦЫЯ АДЛЮСТРАВАННЯ ВАЕННАГА КАНТЭКСТУ Ў АПОВЕСЦЯХ А.АСПЕНКІ 1980–1990-х гг.	245
<i>Ван Мэнюань, Олюнина И.В.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ПИТАНИЯ НАНАЙЦЕВ В КИТАЕ И РОССИИ	249
<i>Васілеўская А.С.</i> БЕЛАРУСКАЯ НАРОДНАЯ КАЗКА: ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ НА 1 СТУПЕНІ АГУЛЬнай СЯРЭДНАЙ АДКАЦЫІ	252
<i>Віцязь С.П., Дучыц Л.У., Мядзведзева В.У.</i> УРАЖЭНЦЫ БЕЛАРУСІ Ў АНТРАПАЛОГІІ І ПАЛЕАНТАЛОГІІ ЗАМЕЖЖА	256
<i>Волчек И.А.</i> ГОСУДАРСТВЕННОЕ УСТРОЙСТВО И СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ ИНДИВИДУУМА СРЕДНЕВЕКОВЫХ РУССКИХ КНЯЖЕСТВ, БЛИЖАЙШИЕ И ОТДАЛЕННЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ	260
<i>Водясова Л.П.</i> РОЛЬ А.И. МАСКАЕВА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ МОРДОВСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	264

<i>Гавриловец Л.В.</i> ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ НАСЕЛЕНИЯ ГОМЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ	267
<i>Гасанов Э.Л.</i> ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЯ ГОРОДА ГЯНДЖИ	271
<i>Горячева М.А.</i> ГУБЕРНСКИЕ УЧЕНЫЕ АРХИВНЫЕ КОМИССИИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ	274
<i>Гурко (Верашчагіна) А.У.</i> ХРЫСЦІЯНСКІЯ СВЯТЫ Ё БЕЛАРУСІ: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНАСЦЬ	279
<i>Казачкова Н.С.</i> О РАСПРОСТРАНЕНИИ ЭЛЕМЕНТОВ «ШВЕДСКОГО СТОЛА» В ОРГАНИЗАЦИИ ПИТАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	282
<i>Корникова Н.В.</i> ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В XX–XXI ВЕКЕ	285
<i>Корнишина Г.А.</i> БУДНИ И ПРАЗДНИКИ В ТРАДИЦИОННОЙ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОРДОВСКОГО СОЦИУМА (ПОЛОВОЗРАСТНОЙ АСПЕКТ)	288
<i>Кухаронак Т.І.</i> СВЯТОЧНА-АБРАДАВЫЯ ТРАПЕЗЫ ЯК ЭЛЕМЕНТ ПАДТРЫМАННЯ ЭТНАКУЛЬТУРНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ	291
<i>Лебедева Е.А., Мокшина Е.Н.</i> ФОЛЬКЛОРНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ МОРДОВСКОГО НАРОДА	294
<i>Мішына В.І.</i> СІМВАЛІЧНЫЯ ХАРАКТАРЫСТЫКІ ЛОКУСУ НЯВЕСТЫ Ё ПЕРАДВЯСЕЛЬНЫ ПЕРЫЯД (ПАВОДЛЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ ТРАДЫЦЫІ)	298
<i>Ненадавец Я.А.</i> ВОДНАЯ ПРАСТОРА Ё МАЛЫХ ЖАНРАХ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРА	300
<i>Паўлава А.П.</i> ВЯСЕЛЛЕ НА ВЕТКАЎШЧЫНЕ	303
<i>Патошина А.Ю.</i> МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СУДЬБЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУСОВ И БАЛТОВ	314
<i>Ракова Л.В.</i> ТРАДИЦИИ ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ НА МОГИЛЕВЩИНЕ	318
<i>Святкин М.И.</i> ПРОМЫСЛОВАЯ СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ МОРДОВСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ	322
<i>Смирнова Е.А.</i> НЕСОГЛАСОВАННЫЕ КРАТКИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ПРИЧАСТИЯ (ДЕЕПРИЧАСТИЯ) В "ПРОСТОЙ МОВЕ" (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВАНГЕЛИЯ ТЯПИНСКОГО)	325
<i>Сумко А.В.</i> ЛЁН У СІСТЭМЕ ЖЫЦЦЕЗАБЕСПЯЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ	329

ПАСЛЯВАЕННАЙ ВЁСКІ

<i>Суббота Н.С.</i> ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ СОВРЕМЕННЫХ МЕГАПОЛИСОВ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ МИНСКА, МОСКВЫ, ЛОНДОНА)	332
<i>Терехова В.И.</i> ХРИСТИНСКИЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ РОССИИ И БЕЛАРУСИ	335
<i>Цыганкова А.С.</i> РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ТРАДЫЦЫЙНАЙ КАЛЯНДАРНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУССКАГА ПАДЗВІННЯ Ў КАНЦЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ ст.	336
<i>Шейбак В.В.</i> НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК МАРКЕР ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ)	340
<i>Шаршнёва В.М.</i> ПРАГМАТЫЧНЫЯ ФУНКЦЫІ АБЗАЦА Ў МАСТАЦКІМ ТЭКСЦЕ	344
<i>Яценко О.Г.</i> ОБНОВЛЕНИЕ "МИРА ВЕЩЕЙ" ГОРОЖАН БЕЛАРУСИ В 1920-е – НАЧАЛЕ 1940-х гг.	348

ЧАСТЬ 4 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

<i>Адула Т.І.</i> ЭТНАКАРАЛІ АСТРАВЕЦКАЙ АЭС	352
<i>Анцыповіч М.В.</i> КУЛЬТУРА БЫЦЦЯ І ПАЗНАННЯ Ў ФІЛАСОФСКОЙ СПАДЧЫНЕ ЖАННЫ ЭРШ	356
<i>Белаш С.А., Демидова Н.Н.</i> ХУДОЖНИКИ ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ, ВЫХОДЦЫ ИЗ БЕЛАРУСИ: КОЛЛЕКЦИЯ ОАО “БЕЛГАЗПРОМБАНК”	357
<i>Баранова А.С.</i> ЛІТАРАТУРНАЯ СПАДЧЫНА А. ВЯЛЮГІНА І ЯЕ РОЛЯ Ў ПАТРЫЯТЫЧНЫМ Выхаванні МОЛАДЗІ	360
<i>Богдан П.А.</i> ЛАКАЛЬНАЯ МАСТАЦКАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў ЛЮСТЭРКУ МУЗЕЙНАЙ КАЛЕКЦЫІ: ПАЯСЫ ПАЎНОЧНАГА ПАНЯМОННІЯ	364
<i>Болбас Г.В.</i> ИДЕИ ПРИРОДОСООБРАЗНОГО ВОСПИТАНИЯ В ПАМЯТНИКЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТОЛКОВАЯ ПАЛЕЯ»	368
<i>Ван Юй</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШИРМ В КИТАЙСКИХ РЕСТОРАНАХ	371
<i>Виватенко С.В., Сиволап Т.Е.</i> ИСТОРИЯ СООРУЖЕНИЯ ЗДАНИЯ МУЗЕЯ СОЛОМОНА ГУГЕНХАЙМА В НЬЮ-ЙОРКЕ	374
<i>Віннікава М.М.</i> ТРАДЫЦЫЙНЫ БЕЛАРУСКІ КАСЦЮМ У СУЧАСНЫМ МУЗЕЙНЫМ АСЯРОДДЗІ	377
<i>Виталёва В.В.</i> АРХИВЫ МУЗЕЕВ БЕЛАРУСИ В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИИ	382

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

<i>Витязь С.П., Нестерович Ю.В.</i> ОБ УПОРЯДОЧЕНИИ ОТНОШЕНИЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ ОБЛАСТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТЕРМИНОСИСТЕМЫ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ И СОПРЯЖЕНИЕ ТЕРМИНОВ ОХРАНЫ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ	383
<i>Горячева М.А.</i> ГУБЕРНСКИЕ УЧЕНЫЕ АРХИВНЫЕ КОМИССИИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ БЕЛОРУСКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ	388
<i>Губич Л.В., Муха Н.П.</i> ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ДЛЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ БЕЛАРУСИ	392
<i>Донских С.В.</i> КОММОДИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ В ПОСТСОВЕТСКИХ СОЦИАЛЬНО- ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ	396
<i>Дорожкин А.С.</i> ИСТЕРНИЗАЦИЯ И ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ КАК ВЕКТОРЫ КУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	399
<i>Елисеева А.Г.</i> КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОСНОВА НРАВСТВЕННОСТИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ	403
<i>Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.</i> ІКАНАГРАФІЯ АБРАЗОЎ УСПЕННЯ МАЦІ БОЖАЙ НА БЕЛАРУСІ	404
<i>Киселевич А.Г.</i> РАЗРАБОТКА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ	407
<i>Киштымов А.Л.</i> ПАМЯТНИКИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМ	409
<i>Комлик В.С.</i> СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА ЗАПАДНОГО ПОЛЕСЬЯ	413
<i>Куприянов С.Е., Нестерович Ю.В.</i> МЕРЕОЛОГИЧЕСКО- ТАКСОНОМИЧЕСКИЙ И КРИТЕРИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ОТНЕСЕНИЯ ДОКУМЕНТОВ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХИВНОГО ФОНДА К РАЗРЯДУ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ	416
<i>Лойко Л.Е.</i> КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ	420
<i>Лысенко Ф.П.</i> АВТОМАТИЗИРОВАННАЯ ИНФОРМАЦИОННАЯ СИСТЕМА «ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ»	423
<i>Маковкин А.В., Сиволап Т.Е.</i> МУЗЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ЕГО РОЛЬ В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ МОЛОДЕЖИ	426
<i>Мамедова И.О.</i> НОВЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ	429

НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

<i>Нестерович Ю.В.</i> ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ ИНФОРМАТИВНОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ОБЪЕКТА ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)	433
<i>Павильч А.А.</i> СОВРЕМЕННАЯ КОМПОРАТИВНАЯ ПАРАДИГМА ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ	439
<i>Сиволап Т.Е., Терехова В.И.</i> АПОСТОЛЬСКИЙ ПУТЬ СОЛУНСКИХ БРАТЬЕВ КИРИЛЛА И МЕФОДИЯ	443
<i>Сергеева Е.В., Тимофеева Р.А.</i> МОТИВЫ ТКАНЕЙ В ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ФОНЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ИКОН XV–XIX вв.	445
<i>Ханинова Р.М.</i> СТИХОТВОРЕНИЕ-ПОСВЯЩЕНИЕ МИХАИЛА ХОНИНОВА «БЕЛОРУС КУУНЭ СЕДКЛ» И ЕГО ПЕРЕВОДЫ («БЕЛОРУССКАЯ ДУША», «ДУША БЕЛОРУСА», «ДУША БЕЛАРУСА»)	450
<i>Чжан Хайчао</i> ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ МЕДИАИСКУССТВА В МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ	454
<i>Чувак С.В.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СРЕДСТВО РЕВИТАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЭКСКУРСИОННОЙ РАБОТЕ	458
<i>Шмаков В.С.</i> ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ	462
<i>Яроцкая Ю.А.</i> БИОМОРФНЫЙ КОД ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ	466

КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 10-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО НАУЧНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ «ЦЕНТР ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ» (10 НОЯБРЯ 2022 г.)

<i>Горбушина И.Л.</i> ОТДЕЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ: 10 ЛЕТ В НАУЧНОЙ ЖИЗНИ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ	470
<i>Гурко (Верашчагіна) А.У.</i> РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ АКАДЭМІЧНАЙ ЭТНАЛОГІІ ў 2012–2022 гг.	473
<i>Цмыг Г.П.</i> АБ НАВУКОВАЙ І ТВОРЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ АДЗЕЛА МУЗЫЧНА-ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА МАСТАЦТВА І МУЗЫЧНАЙ КАПЭЛЫ ЦЭНТРА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ (2018–2022 гг.)	476
<i>Ярмолинская В.Н.</i> БЕЛОРУССКОЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЕ: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	480

**КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Я. КОЛАСА «Я. КОЛАС В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»
(24 НОЯБРЯ 2022 г.)**

<i>Гудей-Капитальян В.Г.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЯ Я. КОЛАСА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ	484
<i>Жыбуль В.В.</i> МАСТАЦКАЯ СПАДЧЫНА СЯРГЕЯ ГАРАДЗЕЦКАГА Ў ЗБОРЫ МАТЭРЫЯЛАЎ ЯКУБА КОЛАСА Ў БДАМЛМ	487
<i>Мдивани Т.Г.</i> ОПЕРА ЮРИЯ СЕМЕНЯКО «НОВАЯ ЗЕМЛЯ» ПО МОТИВАМ ОДНОИМЕННОЙ ПОЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА: О СООТНОШЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ	491
<i>Пікулік А.М.</i> ТВОРЫ ЯКУБА КОЛАСА Ў БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ КНІГІ XX – пач. XXI стст.	493
<i>Трафімчык А.В.</i> ГАЛОЎНЫ КАНЦЭПТ ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА “НОВАЯ ЗЯМЛЯ” ПРЫ ПРАЧЫТАННІ ЯЕ ЯК “ЭНЦЫКЛАПЕДЫІ СЯЛЯНСКАГА ЖЫЦЦЯ”	497
<i>Цмыг Г.П.</i> ХАРАВЫЯ ТВОРЫ БЕЛАРУСКИХ КАМПАЗИТАРАЎ НА ВЕРШЫ ЯКУБА КОЛАСА: НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА АНАЛІЗУ	503

**КРУГЛЫЙ СТОЛ
«СОВЕТСКОЕ НАСЛЕДИЕ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»,
ПОСВЯЩЕННЫЙ 100-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР
(8 ДЕКАБРЯ 2022 г.)**

<i>Белаи С.А.</i> КОЛЛЕКЦИЯ СОВЕТСКОГО СТЕКЛА МУЗЕЯ ДРЕВНЕБЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ	507
<i>Марозаў Я.В.</i> СПАДЧЫНА САВЕЦКАЙ АРХІТЭКТУРЫ ЯК МАТЭРЫЯЛ ТВОРЧЫХ І НАВУКОВЫХ СТУДЭНЦКІХ ПРАЕКТАЎ	510
<i>Трафімчык А.В.</i> АДВАРОТНЫ БОК “ЭНЦЫКЛАПЕДЫЧНАСЦІ” ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА – “ЗЯМЛЯ НОВАЯ”	512
<i>Цмыг Г.П.</i> ДА ПЫТАННЯ ПЕРАЕМНАСЦІ ПЕЎЧЫХ ТРАДЫЦЫЙ У СУЧАСНЫМ ХАРАВЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ	517
<i>Шамрук А.С.</i> СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН	521

**КРУГЛЫЙ СТОЛ
«ИНСТИТУТ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ – НАЧАЛО НАН БЕЛАРУСИ»**

<i>Баженова О.Д.</i> ИНБЕЛКУЛЬТ: ПОИСКИ МЕТОДОВ И ИСТОРИЧЕСКИХ АРТЕФАКТОВ	526
<i>Гурко А.У.</i> ДЗЕЙНАСЦЬ ИНБЕЛКУЛЬТА Ў ПРАЦАХ В. К. БАНДАРЧЫКА	530

<i>Духан И.Н.</i> ПОЛИЛОГ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИНБЕЛКУЛЬТА	533
<i>Канстанцінава Т.Л.</i> ДЗЕЙНАСЦЬ ИНБЕЛКУЛЬТА ЯК ПАЧАТАК ПЛАНАМЕРНАЙ ПРАЦЫ ПА МУЗЫЧНА-ЭТНАГРАФІЧНЫМ ДАСЛЕДАВАННІ ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ПЕРШАГА ЁСЭБЕЛАРУСКАГА КРАЯЗНАЎЧАГА З’ЕЗДУ)	538
<i>Мдивани Т.Г.</i> ОТ ”МУЗЫЧНЫХ ТЭРМІНАЎ” (БЕЛАРУСКАЯ НАВУКОВАЯ ТЭРМІНОЛЁГІЯ. МІНСК.1926. ІНСТЫТУТ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ) К “МУЗЫКАЛЬНОМУ СЛОВАРЮ” (БЕЛАРУСКА-РУСКАМУ І РУССКО-БЕЛОРУССКОМУ. МІНСК. БЕЛ. НАВУКА, 1999): ТЕРМИНОЛОГИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ	541
<i>Папко В.М.</i> ДЗЕЙНАСЦЬ КАМІСІІ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА ІНСТЫТУТА БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА Ё РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ	544
<i>Почобут Н.А.</i> INBELCULT И РАЗВИТИЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ В БЕЛАРУСИ	546
<i>Ярмолинская В.Н.</i> ТЕАТРОВЕДЕНИЕ КАК ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ	550
<i>Ячная.Т.А.</i> ИНБЕЛКУЛЬТ І КЛАСІКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ І МУЗЫКІ: ДА ПЫТАННЯ ФАРМІРАВАННЯ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ Ё ХАРАВЫХ ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ НАЦЫЯНАЛЬНА-ПАТРЫЯТЫЧНАГА НАПРАМКУ	555

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА К УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ

В.Г. Гусаков, Председатель Президиума НАН Беларуси, академик

Уважаемые организаторы, участники и гости конференции!

От имени Президиума Национальной академии наук Беларуси и от себя лично приветствую вас в связи с открытием XII Международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». Как и все предыдущие годы, организатором данного форума выступает Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси – по праву считающийся одним из ведущих научных учреждений республики, ибо научно-исследовательская деятельность Центра охватывает поистине широкий спектр гуманитарных дисциплин. Солидный по количеству состав участников конференции, присутствие в числе докладчиков маститых отечественных и зарубежных ученых лишний раз подтверждает значимость сегодняшнего мероприятия для научной общественности, указывает на его престижность.

Стоит отметить, что проведение конференции актуализирует и тот факт, что Главой нашего государства 2022 год в Республике Беларусь объявлен Годом исторической памяти. Не раз было озвучено, что в настоящее время одна из первоочередных задач – формировать объективное отношение белорусского общества к историческому прошлому, сохранять и укреплять единство белорусского народа. И кому же как не нашим ученым-гуманитариям быть здесь в авангарде, принимать в этом самое активное, живое, деятельное участие? Историческое прошлое и культурное наследие – фундаментальные основания в системе идентичности любого народа, а значит есть все основания говорить о целесообразности и перспективности работы белорусских исследователей. Ученые Беларуси, несомненно, осознают свой моральный долг, понимают, что их прямая обязанность – не просто трудиться во благо белорусского народа, но и вести полноценную просветительскую деятельность среди населения, способствовать его консолидации, сплочению, готовности противостоять современным вызовам и угрозам, отстаивать национальный суверенитет. В этом контексте проведение конгрессов, конференций, круглых столов, семинаров, на которых обсуждаются проблемы национальной истории и культуры – важное, хотя и не единственное, направление деятельности представителей отечественной науки.

Выражаю уверенность, что на форуме, который начинает свою работу сегодня, мы сможем прослушать содержательные доклады, что здесь обмен опытом и мнениями будет проходить в формате конструктивного диалога. Полагаю, что результаты конференции будут полезны всем ее участникам, а предложенные рекомендации найдут свое практическое применение.

Желаю участникам конференции плодотворной работы, дальнейших творческих успехов и научных свершений.

А.А. Коваленя, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук и искусств Национальной академии наук Беларуси, академик

Паважаныя калегі, удзельнікі міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысутныя!

Ад імя Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі вітаю вас на XII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі "Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва". Гэта мерапрыемства, а дакладней нават комплекс мерапрыемстваў, штогод праводзіцца Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы з 2009 года, і само па сабе ўжо стала

добрай традыцыяй.

На гэты раз, час правядзення канферэнцыі блізка да святкавання дня горада ў Гомелі і 955-годдзя Мінска. Заўтра Інстытут гісторыі праводзіць канферэнцыю, прысвечаную 955-годдзю Мінска. У гэтым месяцы мы будзем адзначаць Дзень народнага адзінства – дзяржаўнае свята, прымеркаванае да гадавіны вызваленчага паходу Чырвонай арміі, распачатага 17 верасня 1939 года, па выніках якога Заходняя Беларусь была далучана да Беларускай ССР. "Дзень уз'яднання беларускага народа пасля дзесяцігоддзяў польскай акупацыі". Як сказаў наш Прэзідэнт Аляксандр Рыгоравіч Лукашэнка: «Цяпер гэта наш Дзень народнага адзінства, які мы хутка будзем адзначаць. Таму што мы ўсё памятаем».

Абвяшчэнне ў Рэспубліцы Беларусь бягучага 2022 года годам гістарычнай памяці – гэта нагода звярнуцца да важнейшых этапаў айчыннай гісторыі – ад узнікнення нашых гарадоў у часы летапіснай Русі, важнай часткай якога былі Полацкае і Тураўскае княствы, да станаўлення сучаснай беларускай дзяржаўнасці.

Падкрэсліваючы важнасць дыялогу пакаленняў, 1 верасня ў Дзень ведаў Прэзідэнт Беларусі сустрэўся са студэнтамі ВНУ і навучэнцамі ўстаноў агульнай сярэдняй і сярэдняй спецыяльнай адукацыі. Адкрыты ўрок "Гістарычная памяць – дарога ў будучыню". "Мы знаходзімся ў эпіцэнтры супрацьстаяння Захаду і Усходу. Вы гэта самі адзначалі. І каб захаваць сябе, сваю зямлю, мы павінны памятаць і свае, і чужыя ўрокі гісторыі», – сказаў Прэзідэнт.

Таму сёння асабліва важна нам усім – вучоным, палітычным дзеячам і ўпраўленцам, гісторыкам, этнолагам, мастацтвазнаўцам, а таксама і педагогам беражліва і адказна ставіцца да айчыннай гісторыі, культуры, традыцый і традыцыйных каштоўнасцей, якія з'яўляюцца падмуркам нашага грамадства. Важна выходзіць у гэтым ключы маладое пакаленне. Традыцыі – рухавік разумнай дзейнасці. Таму хачу звярнуць вашу ўвагу на вечны пастулат, які павінен стаць галоўным лейтматывам нашага форуму: традыцыі – не попел разбурэнняў, а факел дасягненняў культуры, навукі, асветы.

Узаемазвязь традыцыі і сучаснасці, разуменне таго, як развіваецца наша культура, якія скарбы нашай мастацкай, архітэктурнай і духоўнай спадчыны нам лепш за ўсё захаваць і перадаць будучым пакаленням. Толькі людзі, глыбока знаёмыя з гісторыяй народа, здольныя будаваць свабодную і шчаслівую Беларусь.

Тое, што мы бачым зараз у штодзённых навінах – гэта чарговы віток крызісу сусветнай эканомікі і міжнародных адносін, які наўпрост закранае нашы краіны – усё гэта трэба разглядаць у кантэксце гісторыі, як абсалютна важную, але ўсё ж часовую яе фазу. Я ўпэўнены, што нашыя народы знойдуць выйсце і пераадолеюць сучасныя супярэчнасці. Задача навукоўцаў, і тут будзе як ніколі важна гэта падкрэсліць – навукоўцаў-гуманітарыяў, складаецца ў тым, каб пранесці праз гэты крызіс дасягненні нашай агульнай гісторыі і культуры. Толькі гуманітарыі могуць захаваць галоўныя каштоўнасці брацкіх народаў Беларусі, Расіі і Украіны, дасягненні нашай агульнай гісторыі і культуры, якія з'яўляюцца важнай часткай усёй сусветнай цывілізацыі.

Віншую ўсіх з адкрыццём канферэнцыі! Жадаю ўсім міру, здароўя, дабрабыту і плённай працы!

А.И. Локотко, директор Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, академик

Уважаемые участники заседания и гости!

Я рад приветствовать вас, собравшихся в этом зале, в связи с открытием нашей ежегодной, организуемой вот уже в двенадцатый раз, Международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». Как и прежде, здесь – на пленарном заседании – мы встречаем и слушаем доклады известных

отечественных и зарубежных ученых, исследования которых посвящены важным проблемам эволюции социума и культуры. Немало докладов будет представлено и обсуждено на заседаниях секций, которые пройдут в дистанционном режиме в онлайн-форме. Что ж, в современных реалиях новые информационные технологии приобретают все большее значение, и представители науки должны не то что «идти в ногу со временем», а быть в авангарде, в числе тех, кто привносит новое, содействует прогрессу. Уверен, что отход от классического формата никак не скажется на работе секций, и каждому участнику будет предоставлена возможность выступить.

Хочется обратить внимание присутствующих на то, что 2022 год объявлен Президентом Республики Беларусь А.Г. Лукашенко Годом исторической памяти. В одном из своих выступлений Глава государства заявил: «Источник наших ценностей – историческая память. В сложнейших условиях закалились наши многовековые духовно-нравственные ориентиры, сформировался настоящий белорусский характер». Несомненно, так. Никогда не забывая о героях, трагических страницах прошлого Беларуси, мы обязаны помнить и о том, что белорусский народ неустанно созидал и самоотверженно воссоздавал, возрождал порою буквально из пепла. И это подчеркивает актуальность нынешнего нашего форума, ибо немислимо представить историю белорусского народа в отрыве от его многовековых традиций, духовного и материального культурного наследия, всего того, что является основанием белорусской идентичности. С учетом данного контекста мы организовывали и все предыдущие конференции, и закономерно, что в докладах большинства участников освещались аспекты традиционной и современной культуры белорусов.

Радует, что в составе участников конференции есть молодежь – магистранты, аспиранты, преподаватели. Значит, есть будущее у гуманитарной науки, и новые поколения ученых, беря пример со старшего поколения, будут обращаться к малоизученным страницам истории белорусской культуры, работая столь же увлеченно, не понижая планку применительно к тому, что мы обозначаем словами – профессиональный исследователь, высококвалифицированный специалист, настоящий знаток народной культуры.

Желаю участникам конференции в полной мере представить результаты своих научных изысканий, а также реализации творческих замыслов, дальнейших успехов и достижений в работе!

ДОКЛАДЫ

ЧАСТЬ 1 ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРЫ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Балуненко И.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АРХИТЕКТУРНАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В ОХРАНЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Цифровая архитектурная визуализация может показаться областью, лишь косвенно связанной с охраной историко-культурного наследия. Но 3D-сканирование и трехмерное моделирование, а также технологии виртуальной (VR) и дополненной (AR) реальности уже зарекомендовали себя как мощные инструменты сохранения и дигитализации (или оцифровки) памятников истории и архитектуры. Качественная художественная визуализация значительно повышает результативность работ по оцифровке, консервации и реставрации памятников. Развитие технологий рендеринга будет способствовать более широкому применению цифровой визуализации в сохранении памяти об архитектурных объектах.

Тем не менее, в настоящее время потенциал применения возможностей цифровой визуализации в охране историко-культурного наследия остается не в полной мере осознанным не только исследователями в области искусствоведения и истории архитектуры, но и специалистами, непосредственно занятыми охраной памятников архитектуры.

В данной статье определяется ряд направлений охраны историко-культурного наследия, в которых применение высококачественной цифровой архитектурной визуализации представляется наиболее перспективным:

1. Цифровые сканы наследия в опасности. Цифровые модели сохраняют память об объектах, в отношении которых высок риск полной или частичной утраты. На основании цифровых моделей возможно восстановление поврежденных участков в будущем.

Термин «наследие в опасности» был введен ЮНЕСКО в статье 11.4 Конвенции о всемирном наследии 1972 года [1]. Первоначальное определение касается объектов из Списка всемирного наследия, которым угрожают «серьезные и конкретные опасности, такие как угроза исчезновения» [1]. Объект может также утратить уникальные черты, закрепившие его статус всемирного наследия. Но это определение не в меньшей мере применимо к любому культурному памятнику республиканского или регионального значения, находящемуся под угрозой частичного или полного уничтожения.

Основным способом применения цифровых технологий в охране историко-культурного наследия в опасности является создание 3D-сканов исчезающих объектов. 3D-сканы – это цифровая трехмерная модель, которая автоматически выстраивается компьютерной программой из результатов цифрового сканирования объектов, производимого либо автоматически с помощью дронов с видеокамерами, либо с привлечением людей.

Существует два основных способа использования результатов такого сканирования. Первый способ – использовать цифровые модели для сохранения памяти об утраченных памятниках в виртуальном виде. Второй способ – использовать данные о поврежденных и разрушенных памятниках в работах по восстановлению, воссозданию или реконструкции.

Тем не менее, вопрос восстановительных работ недавно утраченных памятников остается дискуссионным. Реконструкция и воссоздание утраченных мест разрешены в соответствии с действующими руководящими принципами ЮНЕСКО, но противоречит «Международной Хартии по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест» («Венецианская Хартия») [2], принятой ИКОМОС в 1964 г. Авторы Хартии категорически не рекомендуют восстанавливать утраченные памятники, поскольку рассматривают реконструированные копии как фундаментально уступающие утраченным оригиналам. Как отмечал выдающийся искусствовед Вальтер Бенямина в эссе «Произведение искусства в эпоху механической воспроизводимости» [3, с. 435]: «даже идеально воссозданная копия произведения искусства всегда несовершенна, потому что в ней отсутствует особая “аура”, которая делает оригинал уникальным и аутентичным» [3, 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» [3, с. 436]. Поэтому создание цифровых моделей из 3D-сканов остается более распространенной и общепринятой практикой.

Характерный пример подобных инициатив – проект «Поддержки Украины» [4]. Программу предоставляет приложение для смартфонов Polysam при поддержке ЮНЕСКО, Национального музея истории Украины и Инициативы по спасению украинского наследия. Волонтер может бесплатно скачать приложение в Украине и использовать камеру смартфона для сканирования культурно значимых зданий, памятников и объектов региона. Приложение автоматически превращает эти сканы в 3D-модели, которые позже сохраняются на веб-сайте Polysam для будущего использования при реконструкции или сохранении памяти об утраченных памятниках.

Аналогичный проект оцифровки наследия в опасности предложила французская компания Isonet. В рамках инициативы «Сирийское наследие» [5] были созданы 3D-модели на основе результатов цифрового сканирования. В 2016 году Isonet 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» [6], в которой собраны 3D-сканы и фотографии в высоком разрешении памятников архитектуры Ближнего Востока, Северной Африки и Азии. В отличие от проектов Isonet и Polysam, 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.) [7], распечатав 3D-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 ее отображении и репрезентации. Цифровые сканы ориентированы на объекты и места, а не на ощущение оригинала, его аутентичное восприятие. Когда мы смотрим на цифровые копии объектов культурного наследия, мы часто чувствуем, что большая часть информации о декорациях и атмосфере оригинала утеряна. По этой причине наблюдателю бывает трудно оценить художественную ценность памятника, глядя на проекцию или модель в виртуальной реальности. По этой причине сам опыт виртуальной реальности оказывается недостаточно иммерсивным. Наблюдатель чувствует себя вовлеченным, так как модель выглядит искусственной.

Именно в этой узкой и сложной области трехмерного сканирования и моделирования цифровая визуализация может качественно улучшить восприятие 3D-моделей историко-культурного наследия. В компьютерной архитектурной визуализации разработано 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). Гиперреальные визуализации воссоздают не только внешний вид, но и ощущение массы, формы объекта, визуально акцентируют ее выдающиеся элементы. Подобные изображения способны передать отблеск «ауры» оригинального памятника, которая делала его особенным и неповторимым. Таким образом, применение возможностей архитектурной визуализации позволит сохранить больше данных о памятниках, находящихся под угрозой исчезновения.

2. Виртуальные модели утраченных и существующих памятников, применяемые в области популяризации историко-культурного наследия и в образовательных проектах. Создание точных цифровых копий утраченных памятников зачастую невозможно, так они были разрушены слишком задолго до появления современных средств документирования. Недостаток точных данных открывает поле для конкурирующих гипотез и спекуляций.

Руины зачастую скрываются под множеством слоев новой застройки, некоторые из которых сами по себе являются объектами историко-культурного наследия. Отчасти это произошло со знаменитым макетом «Roma Imperiale», воссоздавшей Рим эпохи Константина в масштабе 1:250. Этот гипсовый макет служит хорошей отправной точкой для выявления преимуществ цифровых 3D-сканов. Итальянский архитектор Итало Гисмонди потратил два десятилетия на создание «Roma Imperiale». 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 трехмерных моделей, возможность создавать десятки вариантов одновременно и возвращаться к предыдущим версиям позволяют экспериментировать с различными гипотезами о подлинном внешнем виде памятника. Также модели позволяют демонстрировать различные стадии эволюции объекта, его изменения во времени. 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 образовании, так и в популяризации наследия. Визуализации интегрируются в фильмы, онлайн- и офлайн-инсталляции, которые сочетают в себе моделирование, анимацию, технологии виртуальной и дополненной реальности.

Китай, вероятно, является крупнейшим производителем цифровых документальных фильмов с точными научно обоснованными виртуальными реконструкциями объектов историко-культурного наследия. Среди таких документальных фильмов: «Юаньминъюань» с реконструкцией разрушенного в 1860 году садово-дворцового комплекса, «Запретный город», воспроизводящий процесс строительства Запретного города и торжественные церемонии. «Новый Шелковый путь» воссоздает ныне заброшенный и разрушенный город Гаочан, который когда-то был крупным торговым центром Шелкового пути. В цифровом документальном фильме «Древняя китайская архитектура» представлена 101 цифровая реконструкция утраченных древних китайских зданий и мест.

Французский стартап Iconem сопоставил цифровые 3D-сканы оригинального монастыря Мон-Сен-Мишель и его макет XVII века, заказанный королем Людовиком XIV для выставки в Музее планов и рельефов (фр. Musée des Plans-Reliefs) в Париже [8]. Оба скана были наложены друг на друга в одной модели, отображаемой с

помощью дополненной реальности. Это позволило сравнить облик монастыря в XVII веке с его нынешним состоянием.

Основной проблемой 3D-сканов культурного наследия является их зачастую чрезмерно упрощенный и схематичный внешний вид. Модели выглядят искусственными, похожими на сеттинг компьютерной игры. Низкое художественное качество визуализации снижает иммерсивный потенциал модели. Данную проблема ярко проступает в проекте «Мультисенсорный ЮНЕСКО. Следуя чувствам: зрение, обоняние, слух, вкус» [9]. Как следует из названия, инициатива направлена на цифровое воссоздание нескольких выдающихся объектов историко-культурного наследия, акцентируя особое внимание на их мультисенсорном восприятии в цифровом виде. Авторы проекта отмечают, что цифровые модели не могут передать запахи, звуки и тактильное восприятие, связанные с реальными ощущениями от оригинального памятника. Тем не менее, получившиеся модели, которые, следуя декларации авторов, должны были воссоздать некоторое послевкусие реального переживания от посещения объектов в жизни, оказались невероятно размытыми и отчуждающими. Они не соответствуют заявлению о восприятии всеми органами чувств.

С другой стороны, цифровая модель церкви аббатства Святого Иоанна Марселя Брейера, созданная белорусской студией визуализации Iddqd Studio [10], действительно формирует переживание, которое отдаленно напоминает восприятие пространства всеми органами чувств, передает эмоциональное содержание проекта. Эффект достигается за счет целенаправленно усиленного света и цвета, ярко выраженных текстур, характерных для гиперреальной визуализации.

3. Виртуальные эксперименты по консервации, реставрации и реновации объектов наследия. В большей степени, чем необработанные трехмерные модели, визуализация позволяет сравнить различные тактики консервации и реставрации поврежденных зданий. Когда восстановление разрушенных зданий до их первоначального вида невозможно, экспериментальное переосмысление утраченных фрагментов становится одной из возможных стратегий реставрации. Достоинством этого подхода является и возможность четкого разграничения сохранившихся фрагментов и нового строительства.

Экспериментальные проекты сохранения зачастую отличаются неконвенциональным образным решением, которое бросает вызов устоявшимся традициям заполнения недостающих фрагментов в архитектурной реставрации. По этой причине они зачастую остаются нереализованными. Благодаря виртуальной природе проектов, визуализация становится неотъемлемым элементом дизайна. Виртуальное пространство рендеринга становится полноценной заменой материального пространства. Визуализация компенсирует недостаток данных о пространственном расположении, функциональных слоях и других элементах архитектурно-пространственного решения, которые можно испытать, только увидев здание в реальной жизни.

Как правило, экспериментальные стратегии восстановления и воссоздания применяются к недавно утраченным зданиям и объектам. Визуализация таких проектов обновления должна быть воодушевляющей и жизнеутверждающей, чтобы помочь людям преодолеть боль утраты и с новой энергией и жизненной силой участвовать в их восстановлении. Авангардные дизайнерские предложения требуют самых убедительных и ярких визуализаций, чтобы завоевать общественное доверие в такой эмоционально заряженной области, как реконструкция поврежденных объектов историко-культурного наследия.

Литература

1. 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: 28.10.2022.

2. 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.
3. Benjamin, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit / W. Benjamin // Gesammelte Schriften : in 7 Bd. / W. Benjamin ; Hrsg. : R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. – Frankfurt am Main, 1974. – Bd. 1, Th. 2. – S. 435–467.
4. Backup Ukraine [Electronic resource]. – Mode of access: <https://learn.poly.cam/backup-ukraine>. – Date of access: 28.10.2022.
5. Syrian Heritage [Electronic resource]. – Mode of access: <https://iconem.com/syria/>. – Date of access: 28.10.2022.
6. Million image database [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.millionimage.org.uk/>. – Date of access: 10.10.2022.
7. 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.
8. 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.
9. Multisensory UNESCO [Electronic resource]. – Mode of access: <https://digitalunesco.pl/en/>. – Date of access: 15.07.2022.
10. 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.

Ван Син
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ПРОФЕССИИ В ЖИВОПИСИ АНГЛОЯЗЫЧНЫМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ

Изобразительное искусство запечатлевает фон эпохи, а художники позволяют донести конкретные идеи до общества. Портретная живопись в данном отношении обладает наиболее сформированным спектром решений для вычерчивания стойких характеров личностей. Это позволяет действительно передать социальные устои, эстетические и моральные ценности, присущие как портретируемому, так и определенному периоду. Собираательные образы профессиональных деятелей, изображенных на холстах художников, представляют собой цельную смысловую группу живописных произведений, доступных для искусствоведческого анализа.

Взаимопересечение научных подходов предопределяет необходимость обращения к зарубежным исследованиям. Англоязычные искусствоведы используют категории историко-этнографической достоверности при анализе живописных произведений мастеров, изображающих образы профессий. Также авторам из стран англоязычного пространства свойственны качественно отличные от китайских подходы к интерпретации живописных портретов на профессиональную тематику, что также определяет обоснованность обращения к заявленной проблеме.

Европейская живопись из целого ряда представителей разных профессий и бытовой деятельности зачастую запечатлевала крестьянскую тематику, сделав образы крестьян знаковыми в европейском живописном портрете. Одним из первых в европейской живописи художников, который изобразил крестьянина как равноценного субъекта культуры Европы, был Питер Брейгель, получивший даже прозвище «Мужицкий» за обращение в своих произведениях к крестьянской тематике. Исследованию творчества П. Брейгеля и даже в большей степени дескрипции трансформационных процессов в подходах к восприятию образов крестьян в изобразительном искусстве посвящены труды С. Поррас. В статье, посвященной крестьянской теме в живописи, С. Поррас, исследуя отдельные картины этого европейского художника, доводит до читателя, что, хотя фигура в правом нижнем углу картины «Бегство в Египет» предположительно является языческим идолом, форма его деревянного остроконечного святилища также в точности соответствует типу

современного крестьянского религиозного объекта, изображенного П. Брейгелем в картине «Сенокос». Народная форма святыни в картине «Бегство в Египет» противостоит крошечной статуе внутри. Идол языческого прошлого изображается обитающим в современной, в то же время несколько знакомой для зрителя святыне. Это гибридное святилище в картине «Бегство в Египет» представляет собой смесь материалов и темпоральности [2, с. 488]. Англоязычные авторы особо отмечают религиозность крестьянской социальной общности. Местные религиозные памятники, которые можно встретить на картинах европейских художников, – изображения, свисающие с деревьев, святилища и сельские кресты – неоднократно фигурируют также в работах П. Брейгеля. С. Порасс видит в религиозных символах особую духовную чистоту крестьян: «Частое изображение П. Брейгелем этих объектов отражает положение сельских святынь в нидерландской провинции. Тысячами малоизвестных христианских надгробий, столбов и крестов была усеяна до- и постреформационная Европа, что часто ассоциировалось с особыми ритуалами, такими как благословение полей или с традиционными рассказами об исцелениях и чудотворениях. Кресты и святыни также могут служить местами памяти, отмечая не только чудесные происшествия, но и трагедии, затрагивающие отдельных лиц или общество в целом. Некоторые из этих маркеров были частью местных, региональных или даже международных сетей паломничества, выступая в качестве указателей на дальнейшие места паломничества. Таким образом, несмотря на то, что сельские религиозные памятники часто сильно локализованы по происхождению и использованию, они могли также функционировать как часть священного ландшафта христианского мира» [2, с. 490].

В Калифорнийском университете опубликована статья на тему «Крестьянская проблема и время в современном китайском искусстве», в которой с иного ракурса рассматривается проблема образа крестьян как одной из профессий в живописи. В работе автор уходит от европейского искусствоведческого дискурса и заостряет внимание на проблеме китайской живописи [4, с. 54]. Интересен критический подход автора статьи. Исследуемые картины, например, «Старый партийный секретарь» художника Ли Чжидэ, трактуются как работы крайней идеологической направленности. Американским и европейским исследователям свойственна практическая установка, при которой сюжеты в произведениях китайских мастеров рассматриваются сначала с точки зрения смысловой, идеологической подоплеки, а затем в них анализируются конкретные техники и композиционные особенности.

Благодаря работам исследователя истории искусства Китая Дж. Силбергелда можно получить представление о направлениях исследований китайской живописи в европейских странах. Приведем в качестве примера высказывание Дж. Силбергелда о состоянии исследований китайского искусства в неазиатских странах: «На Западе, где большинство из тех, кто изучает китайскую живопись, не могут сами рисовать, заниматься каллиграфией или претендовать на принадлежность к китайской культурной элите, и где понимание китайского контекста требует всеобъемлющей практики, потребность в межкультурном подходе к анализу породила уникальные по своему характеру исследования, сочетающие китаеведение с европоцентричными искусствоведческими вопросами и методами. Этот западный подход с его скептическим анализом предоставил новые методы стилистического анализа для переоценки традиционных событий и произведений, дал новую, более объективную основу для изучения теории, содержания и социокультурной основы китайской живописи» [3, с. 849]. Отталкиваясь от вышесказанного суждения, можно утверждать, что исследование китайской живописи в Европе и США находится в непосредственной зависимости от европоцентричных моделей анализа, а также нуждается в более тесном знакомстве с национальными традициями самого Китая. Англоязычные ученые-искусствоведы, в том числе те, кто анализирует отдельные профессиональные

категории как образы в китайской живописи, зачастую упускают важные исторические и культурные мотивы при трактовке произведений искусства Китая. В рамках анализа таких востребованных образов, как работники сферы образования (педагоги, ученые), врачи, крестьяне, в первую очередь нужно обращаться к национальной специфике, через которую сам художник создавал исследуемые профессиональные образы на своих полотнах. Изучение, к примеру, образов Мао Цзэдуна на живописных произведениях китайских мастеров 1960-х – 1970-х гг. невозможно без погружения в историческую канву событий Китая того периода, без исследования биографии конкретной личности (если она вообще конкретизируется самим автором картины).

Достойной работой по фиксации этапного развития искусства Китая второй половины XX века является диссертация М. Галиновски, выполненная в Великобритании в Университете Лидс. Автор полностью рассматривает историю китайского искусства во взаимосвязи с социально-политическими движениями в стране. Результатом исследования стала объективация образа исторических фигур Китая в живописном портрете, формализация личностных качества портретируемых. Автор диссертации указывает на идеологический контроль со стороны государства над развитием изобразительного искусства Китая, что также отразилось на особенностях фиксации отдельных, социально значимых для Китая того исторического периода образов представителей в национальной масляной живописи: «Идеологическая схема, сформулированная властями, составляла главную теоретическую основу для всех сторон культурной деятельности. В ее центре находилась концепция новой социалистической литературы и искусства, выдвинутая Мао на «Яньаньских беседах» и заключавшаяся в определении социальной функции искусства. Эта идея на самом деле возникла не у Мао Цзэдуна, а уходила своими корнями в марксистские теории искусства, разработанные ранними русскими марксистами, такими как Плеханов и Ленин, а также китайскими марксистами, в частности Цюй Цюбаем» [1, с. 20]. Наиболее показательными произведениями эпохи Мао Цзэдуна, в которых в качестве деятелей профессий избраны крестьяне, выдающиеся политические лидеры и средний рабочий класс, являются картины Синь Ман «Размышления Мао Цзэдуна в Яньани» (1951), Шэнь Яойи «Идеал революции выше неба» (1975–1976), Линь Ган «Встреча учителей горы Цзинган» (1975), а также множество других работ.

Англоязычные исследователи в области искусствоведения в своем большинстве склонны формализовать революционную борьбу китайского народа, упрощать исторические факты, представлять образы портретируемых представителей профессий на основе не китайского миропонимания, а на опыте европейского, западного человека. К сожалению, подобные подходы не могут привести к всестороннему и верному восприятию произведений китайской живописи.

Литература

1. Galikowski, M. *Art and politics in China 1949–1986* / M. Galikowski. – Leeds: University of Leeds, 1990. – 282 p.
2. Porras, S. *Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines* / S. Porras // *Art History*. – 2011. – № 3. – P. 486–509.
3. Silbergeld, J. *Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article* / J. Silbergeld // *The Journal of Asian Studies*. – 1987. – № 46(4). – Pp. 849–897.
4. Yi, G. *The "Peasant Problem" and Time in Contemporary Chinese Art* / G. Yi // *Representations*. – 2016. – № 136(1). – Pp. 54–76.

11-Я ШАНХАЙСКАЯ БИЕННАЛЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ЮГО- ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Начавшись в 1996 году, Шанхайская биеннале стала самой официальной и первой выставкой современного искусства, проведенной в континентальном Китае. С тех пор ее популярность стремительно росла, и она стала самым значительным глобальным художественным событием в стране, целью которого является поддержка академических и творческих инноваций во всем мире посредством обмена и презентации искусства.

Проходящая раз в два года, Шанхайская биеннале собирает самых интересных кураторов и художников, которые исследуют связь между городской жизнью, современным искусством и публикой. Каждое мероприятие вращается вокруг определенной темы. Примеры прошлых лет: «Гипердизайн» 2006 года, «Репетиция» 2010 года и «Социальная фабрика» 2014 года, тема 2017 года: «Почему бы не спросить снова: Аргументы, контраргументы и истории» [1].

Биеннале «Почему бы не спросить снова: Аргументы, контраргументы и истории» – это творение делийской группы художников и кураторов Raqs Media Collective. Ее члены, Джибеш Багчи, Моника Нарула и Шуддхабрата Сенгупта, сильно вдохновлены культовой научно-фантастической трилогией Лю Цысиня, наиболее часто упоминаемой под первым названием «Задача трех тел» (2008). Трилогия Лю основывается на одноименном явлении орбитальной механики: трудности предсказания гравитационных сил, создаваемых тремя массами по сравнению с двумя. В ней рассказывается о первом контакте людей с инопланетянами, которые переместились из далекой галактики Трисоляриан в Китай времен Культурной революции и далее в прогнозируемое будущее. Кроме того, центральная тема была навеяна индийским фильмом 1974 года Ритвика Гатака «Маневры, споры и истории». Название «Почему бы не спросить снова» происходит от вопроса, заданного кураторами после знакомства с этим фильмом. «Почему бы не спросить снова?» – сказали они, – «Почему бы не начать с начала, или конца, или середины вопроса, или желания (ведь задача "спросить" может означать как постановку вопроса, так и пробуждение желания)?» [2].

Цель состоит в том, чтобы побудить посетителей выставки и представленных художников действовать так, как действуют герои фильма, задавая трудные вопросы и находя способ чувствовать себя комфортно, когда на самом деле нет никаких известных ответов – это призыв принять, а не бояться неопределенности жизни [2].

Как обычно, площадки параллельных проектов биеннале были организованы и за пределами выставочных стен. По всему Шанхаю прошли авторские экскурсии, перформансы, лекции и специальные выставки.

В основной выставке свои работы представили девяносто два художника и творческих коллектива из сорока стран мира, среди них: Мойнак Бисвас из Индии, Робин Майер из Швейцарии, Сунь Юань и Пэн Ю из Китая, Жорж Адеагбо из Бенина, Ли Минвэй из Тайваня, Ян Чжэньчжун из Китая, Ван Хайчуань из Китая, Пэтти Чан из США, Томас Сарасено из Аргентины, коллектив «SUPERFLEX» из Дании, Чжэн Чонгбин из США.

Одной из центральных работ стала инсталляция под названием «Великая цепь бытия – планетарная трилогия» (2016). Созданная известным театральным режиссером Моу Сеном, «Великая цепь бытия – планетарная трилогия» включает в себя звуковые, световые и инсталляционные работы более 40 авторов, в том числе студентов

Китайской академии искусств. Это «совместная» и центральная часть выставки, посвященная возможностям, причинно-следственным связям и глобальным силам, а также альтернативным путям развития нынешних экономических, политических и социальных отношений.

11-я Шанхайская биеннале охватывает множество территорий – от Шанхая до Рамаллы, Дакки, Лахора и др. Идентифицируемые перспективы варьируются от любопытной объективности, которую могли бы увидеть «прибывающие инопланетяне Лю» в видео Тао Хуи «Talk about body» (2013), где художник, переодетый в молодую мусульманку, описывает свое физическое «я» в антропологических терминах – до возможностей, охватывающих как фантазию, так и реальность [2]. Звездное путешествие Лин Ке (2013), например, представляет собой «межзвездное путешествие» с помощью инструментов рисования Photoshop. Продолжением космической темы Шанхайской биеннале являются «Звуковые космические паутины» (2016) аргентинского художника Томаса Сарасено [1].

Другие работы используют более осязаемый подход к анализу нашей сегодняшней реальности. Особое внимание уделяется линиям экономических, социальных и культурных связей в Азии. Возьмем, к примеру, работу бельгийской художницы Хайди Вост «Алибаба и 40 воров» (2016). Современный культурный перевод народных сказок из «Тысячи и одной ночи», описывающих жадность Али-Бабы и летающий ковер царя Соломона, представляет собой настенную инсталляцию с удивительным набором ковров, в основном китчевых в оформлении, полученных с глобальной платформы электронной коммерции Джека Ма «Алибаба». Аналогичная забота о создании связей в этом самом сложном из регионов – интерактивная инсталляция Чжэн Бо «Пой для нее» (2013–2016), огромный мегафон, установленный снаружи «Power Station Art». Автор приглашает посетителей биеннале петь вместе с рабочими-мигрантами из Шанхая и Гонконга, объединяя таким образом разрозненные группы.

В «Почему бы не спросить еще раз» широко исследуется тема притяжения и отталкивания в сфере глобальных политических и экономических сил. Художники и культура в целом позиционируются как третья, непредсказуемая точка влияния и катализатор разрушения. В выставочном зале на первом этаже доминирует инсталляция Сунь Юаня и Пэн Юя «Так далеко» (2016) – три огромные кучи черепков были подвешены между погрузчиками, создававшими угрозу их неизвестному содержимому. Как контраст к этой инсталляции, в медитативном перформансе Ли Минвэя «Наш лабиринт» (2015) танцовщица грациозно перемещала кучи риса по пространству с помощью метлы, собирая зерна в концентрические формы самым гипнотическим образом.

Кроме того, стоит отметить и проект «Infra-Curatorial», в рамках которого были представлены независимые выставки семи молодых кураторов. Каждый из них глубоко погрузился в концепцию того, что значит быть куратором, исследуя роль и точки зрения этой профессии, а также аргументы и размышления, вытекающие из такой работы. Среди выбранных молодых авторов – Дидем Язычи из Турции, Иван Исаев из России, Лю Тянь из Китая, Муна Мекунар из Франции, Сабих Ахмед из Индии, Сраяна Кайкини также из Индии и Угочукву-Смут К. Нзеви из Нигерии.

С сильной региональной направленностью 11-я Шанхайская биеннале «Почему бы не спросить снова: Аргументы, контраргументы и истории» продолжила тенденцию, когда художники и кураторы исследуют возможности и реалии обмена внутри своего региона, в противовес часто анализируемому диалогу между Востоком и Западом. Например, Сингапурская биеннале «Атлас зеркал» размышляет о связях между азиатскими странами. В Китае можно отметить Иньчуаньскую биеннале, знаменательную тем, что дебют всемирно известных художников проходит не в устоявшихся прибрежных мегаполисах, а на северо-западе страны, важном

направлении исторического Шелкового пути, который и сегодня соединяет страны Азии [2]. В рамках биеннале 2017 года Raqs Media Collective продолжает это исследование и демонстрирует новые возможности для разнообразного, сложного региона, который все больше осознает свой потенциал в качестве движущей глобальной силы, как в мире современного искусства, так и за его пределами.

Литература

1. Wong, M. Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia [Electronic resource] / M. Wong // PROJECT MUSE. – Mode of access: <https://muse.jhu.edu/article/737379>. – Date of access: 12.08.2022.
2. Zarobell, J. Global Art Collectives and Exhibition Making [Electronic resource] / J. Zarobell // MDPI. – Mode of access: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/2/38/htm>. – Date of access: 12.08.2022.

Ван Янсинь

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ФАСАДЫ – ПРИМЕР СИНТЕЗА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Интеграция цифрового искусства в наружный облик зданий является одним из наиболее новаторских путей использования возможностей компьютера в архитектурном формообразовании. Цифровое искусство крайне многогранно: оно может собирать, обрабатывать и передавать информацию, такую как текст, звук и изображения, выводя её на фасады зданий, которые играют роль интерфейса [1, с. 154–155]. Таким образом, в архитектуре реализуется принцип интерактивности, наиболее наглядным выражением которого являются именно интерактивные или динамичные фасады. Тем не менее, остаётся открытым вопрос о том, можно ли считать интерактивные фасады примером полноценной реализации синтеза искусств, или же соединение архитектурного формообразования и цифрового искусства в них проявляется ограниченно.

Для решения этой искусствоведческой проблемы необходимо определить, в чем заключается различие между традиционным аналоговым и цифровым искусством. Ключевую характеристику цифрового искусства можно определить следующим образом: весь процесс его создания или выражения должен использовать цифровые технологии [2, с. 60–61]. Вторая половина 1990-х – начало 2000-х гг. ознаменованы началом широкого применения цифрового искусства в архитектурном дизайне. В этот период создаются первые эксперименты, в которых цифровое искусство неотделимо от архитектуры. В первую очередь, следует отметить работы архитекторов Ларса Спайбрука (NOX), бюро Asymptote architecture, Грега Линна. Но широкого применения идея синтеза архитектуры и цифрового искусства достигла уже в 2010-е годы. В последнее десятилетие наметился качественный переход: возможности цифрового искусства применяются не только в авангардной архитектуре, но и в «рядовых» проектах, которые стремятся стать знаковыми и узнаваемыми, но не претендуют на статус подлинно экспериментального формообразования. В своем новаторском манифесте в «Девять вопросов о монументальности» (Nine Points on Monumentality, 1943), архитектурный критик Зигфрид Гидион, архитектор Жозеп Льюис Серт и скульптор Фернан Леже предлагали покрывать поверхность здания огромными электронными фасадами для воспроизведения анимации, чтобы достичь целей пропаганды [3]. Это предсказание воплотилось в 2010-х гг. с широким распространением цифровых фасадов.

На Миланской неделе дизайна 2017 Сергей Кузнецов и Агния Стерлигова разработали инсталляцию «ДНК города» [4]. Инсталляция в основном отображает образ современных городов, а на мультимедийном экране показаны видеоматериалы

четырёх городов, включая Шанхай, Нью-Йорк, Москву и Милан. Кроме того, архитектор-дизайнер также спроектировал зеркальную конструкцию у главного входа во внутренний двор, объединив современную архитектуру с архитектурой эпохи Возрождения. Инсталляция «ДНК города» – шестая работа российского архитектора, выставленная в Милане. Цифровые технологии дают нам возможность создать пространство для взаимодействия с людьми. Этот вид деятельности включает в себя прогнозирование, коммуникацию, организацию, картографирование и т. д. По сути, это делается через сенсорный опыт, с помощью света, цвета, звука, соматосенсорной стимуляции и т.д., которые можно назвать «виртуальным» пространством. «Виртуальность» материального пространства часто вызывает у людей «реальные» чувства. В современных, быстро меняющихся электронных продуктах здания строятся не только из каменной кладки, стали, стекла и других материалов. С точки зрения эстетики, цифровые технологии могут способствовать трансформации архитектурных концепций, архитектурных форм и строительных материалов.

«Звезда: Цифровой холст» («The Star: Digital Canvas») – первая в мире постоянная иммерсивная инсталляция. Возведена в 2019 году в Сиднее (Австралия) по проекту студии дизайна Рамус (Ramus). Объединяет световую инсталляцию, воду, интерактивные экраны. Цифровые произведения искусства местных и мировых художников, аниматоров и режиссеров демонстрируют световой ритм Сиднея [5, с. 20]. Электронный фасад – это инновационный момент в современном дизайне. Цифровые технологии значительно повысили гибкость архитектурного проектирования, строительства и использования, а модификация стала простой и понятной. Возьмем в качестве примера функцию здания – здание, которое сегодня является выставкой, завтра может стать конференц-залом, и ряд условий должен быть соответствующим образом изменен. Цифровые технологии могут решить эту задачу.

На стенах павильона у входа в компанию SM в Сеуле (Южная Корея) установлена интерактивная цифровая 3D-инсталляция «Волна» (2019, дизайнерская компания d'strict). Стены павильона с трёх сторон облицованы светодиодным экраном, на который выводится сверхреалистичное видео с изображением бурных волн, бьющихся о прозрачные стены. Визуальный эффект бури в гигантском аквариуме чрезвычайно шокирует. Захватывающее природное явление и лаконичная городская архитектура объединяются в одно целое.

Нестандартным подходом к соединению архитектуры и цифрового искусства отличается инсталляция «Мечты WDCH» («WDCH Dreams») в честь столетия Филармонии Лос-Анджелеса (2018 год, художник Рефик Анадол). 42 больших проектора проецируют видео на криволинейную поверхность стен концертного холла Уолта Диснея (2003, архитектор Фрэнк Гери). Ночное небо становится фоном, а фасады здания становятся холстом. Рефик Анадол и его команда использовали вычислительный алгоритм Google для визуализации аудио- и видеозаписей выступлений, предоставленных филармоническим оркестром. Этот алгоритм преобразовывал данные в новые визуальные образы подобно тому, как это делают люди во сне. В результате получилась серия абстрактных развивающихся во времени композиций – метафора сознания концертного зала.

Паблик-арт проект 350 «Миссионерский зал» («Mission Hall») представляет собой инсталляцию серии цифровых данных на стенах, рассказывающих историю города уникальным художественным способом. Создает новый способ восприятия городских пространств, внедрив медиа искусство в архитектуру. Эстетическая концепция архитектуры синхронизирована с эстетическим сознанием культуры и искусства. Они сосуществуют в чрезвычайно активном развитии и имеют обмены и взаимодействия на нескольких уровнях. Как сказал известный китайский архитектор И.М. Пей: «Самый высокий уровень архитектуры – это искусство» [6, с. 13]. Цифровое искусство не является разновидностью пластического искусства, но его глубокое

выражение окружающего пространства, концептуального сознания и т.д., а также его сочетание с другими видами искусства по-прежнему оказывают большое влияние на эстетику современных архитектурных форм. Традиционная архитектурная эстетика обычно уделяет большое внимание видению. При создании они обычно координируют соотношение между соотношением фасада здания и классическим эстетическим соотношением, обработкой текстур строительных материалов, подбором цветов и т.д. Цифровое искусство вдохновляет архитектуру с точки зрения современной эстетики на «возвращение к истокам», что в современной эстетике называется «самоопределением» или «самокритикой». Архитектура выходит за пределы уровня моделирования и формы, открывая новые возможности, такие как многогранное творческое мышление современного искусства, многоуровневое обсуждение природы вещей и эмоционального выражения искусства, а также исследование и углубление творческого замысла. Возвращаясь к моделированию, оно больше не ограничивается простыми геометрическими формами, но также дополняет формы с точки зрения композиции, цвета, яркости, уровня, текстуры, динамики, интенсивности, аудиовизуального, тактильного взаимодействия и т.д. Под влиянием цифрового искусства архитекторы начали пытаться включить динамические элементы в свои здания.

«Kipnes Lantern» – самый большой прозрачный светодиодный экран в Северной Америке. Находится в Национальном центре искусств (город Оттава в Канаде). Экран «Kipnes Lantern» подсвечивает не только фасад, но и внутреннее пространство музея. Изнутри светодиодные фасады превращаются в интерактивный изменяющийся витраж, похожий на калейдоскоп. На экране показывают картины современных канадских художников. Он использует технологию отображения LED, созданный в Ванкувере, и бегущий контент, разработанный на предприятии «Фабрика мгновений» («Moment Factory») в Монреале, и является лучшей цифровой технологией в мире. В данном случае Мариса Олсен описывает его как постинтернет, потому что он «включает в себя и превосходит цифровое искусство» [7, с. 240]. Он взаимодействует с виртуальной и дополненной реальностью и стал важным средством для архитектурных и художественных исследований.

Основными функциями музейных зданий являются коллекционирование, исследования и образование, поэтому некоторые из наиболее репрезентативных примеров зданий такого типа четко отражают специфику коллекций, которые они должны размещать и демонстрировать. Цифровые произведения искусства не являются исключением, даже если их содержание неизбежно отличается большей степенью непредсказуемости. В этом смысле появление цифрового искусства как новой области также имеет важное значение для эволюции архитектурных функций. Кроме того, оно быстро стало метафорой трансформации и связи. Это две основные ценности современного общества. Хотя самые радикальные проекты еще не завершены, они проложили путь к новой парадигме сочетания цифрового искусства и архитектуры.

Соединение цифрового искусства и архитектуры в 2010-х – 2020-х годах демонстрирует как выразительные возможности (интерактивность, иммерсивность, динамизм), так и ограничения (фасадизм, однообразие художественных решений), обусловленные современным уровнем развития технологий.

Наиболее часто для соединения архитектуры и цифрового искусства в настоящее время используются цифровые проекции на фасады или светодиодные фасады. Они позволяют создавать динамичные интерактивные инсталляции, которые стирают границу между фасадом здания и холстом картины. Но в большинстве работ не происходит полноценного соединения архитектурно-композиционного решения зданий и расположенных на стенах работ. Форма здания и очертания рисунков часто не взаимодействуют друг с другом, интеграция цифрового искусства в архитектуру сводится к фасадизму. Это можно сравнить с грубым воплощением идеи «декорированного сарая», которую предложили Роберт Вентури и Дензел Скотт Браун

в книге «Уроки Лас-Вегаса» [8, с. 212]. Но это объясняется недостаточным развитием технологий светодиодных экранов. Со временем следует ожидать более интегрированных работ, в которых цифровые изображения на фасадах действительно неотделимы от композиции здания.

Таким образом, можно заключить, что принцип синтеза искусств не в полной мере реализуется в современных интерактивных фасадах. Открытым остаётся вопрос разграничения интерактивных и динамичных фасадов. Если динамичный фасад подразумевает движение и изменение элементов, то для полноценного воплощения принципа интерактивности необходимо взаимодействие фасада и пользователя, реакция фасада на внешний раздражитель. В настоящее время большинство фасадов, называемых интерактивными, в большей степени соответствуют критериям не интерактивности, а динамизма. Но дальнейшее развитие цифровых технологий, особенно нейронных сетей, позволит решить существующие проблемы, привнеся цифровым фасадам способность полноценно реагировать на запросы пользователей. Это принесёт в решение фасадов полноценную интерактивность.

Литература

1. Ли, Шэ. Дизайн выставочного пространства под влиянием цифрового медиаискусства / Шэ. Ли // Строительная конструкция. – 2022. – № 52. – С. 154–155.
2. Ван, С. Исследование эстетической ценности создания цифрового медиаискусства / С. Ван, Х. Ци // Исследования в области художественного образования. – 2021. – № 24. – С. 60–61.
3. Giedion, S. Nine Points on Monumentality / S. Giedion, J. L. Sert, F. Leger // Architecture You And Me / S. Giedion. – Cambridge Massachusetts : Harvard University Press, 1958. – P. 48–51.
4. Urban DNA, арт-инсталляция на Milan Design Week 2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goood.cn/city-dna-art-installation-by-speech.htm?continueFlag=a9b9372c445bb082b784861d89f03964>. – Дата доступа: 17.12.2021.
5. Huhtamo, E. (2010) Pre-envisioning Mediatecture: A Media-archaeological Perspective. In Kronhagel, C. (ed.) Mediatecture – The Design of Medially Augmented Spaces. – Vienna : Springer, 2014. – P. 20–27.
6. 张钦哲. 贝聿铭先生如是说:“建”是艺术,是最高层次的艺术” = Чжан, Ци. Г-н И. М. Пей сказал: «Архитектура – это искусство, высочайший уровень искусства» / Ци. Чжан // Дизайн интерьера и отделка. – 1994. – № 8. – С. 13–15.
7. Макнил, Дж. Искусство и Интернет / Дж. Макнил, Д. Куаранта. – Лондон : Black Dog, 2014. – 240 с.
8. Вентури. Р. Уроки Лас-Вегаса: Забытый символизм архитектурной формы / Р. Вентури, Д. Скотт Браун // Стрелка Пресс. – 2015. – С. 212.

Васильева В.В.

(Республика Беларусь, г. Новополоцк)

ОБРАЗ МАТЕРИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Образ включает в себя множество аспектов, он представлен многоуровневой динамической структурой и является «важнейшим компонентом индивидуального и общественного сознания» [1, с. 3]. Внутренняя структура образа подвижна и имеет большое количество «элементов образов, которые отвечают за психическое отражение-регулирование внешней реальности и внутреннего мира личности» [1, с. 3].

В период последней четверти XX – начала XXI века выделяется большой круг художественных образов и социальных ролей, которые взаимосвязаны. Одним из таких образов является образ матери, распространенный в художественной, светской и религиозной культуре. Образ матери, а также его концептуальная составляющая исследуются в разных научных областях, среди которых можно выделить: изобразительное искусство, психологию, философию, социологию и пр. Так, к примеру, в психологии выделяется несколько групп исследований, отталкивающихся от возвратной категории восприятия, в контексте которых рассматривается женский образ [1]. Выделяется и ряд концепций, которые также позволяют взглянуть на образ матери комплексно. Биологическая концепция материнства описывается в трудах о женском

иррациональном начале (Платон, Кант, Ильин, Сорокин и пр.). В противовес биологической концепции, материнство рассматривается и в негативном ключе как природный инстинкт (Н.А. Бердяев, Ф. Ницше, В.С. Соловьев, З. Фрейд, А. Шопенгауэр и пр.). Материнство как социокультурный феномен, предполагающий определенную роль женщины в обществе, включающий гендерный дискурс (Ф. Энгельс, Дж. Милль, М.Л. Михайлов, Л.В. Лебедева и пр.). Материнство сквозь призму психоаналитики рассматривается в контексте определенных поведенческих норм (К.Г. Юнг, Э. Фромм, М. Кляйн, Дж. Боулби, Э. Эриксон и пр.). В современной практике популярен ряд кросс-культурных исследований (Д.Д. Фрезер, М. Мид, И.С. Кон, М.Л. Бутовская, Ю.М. Лотман и пр.) [2].

В изобразительном искусстве и художественной культуре формирование образа матери и его представление на полотнах художников происходит по средствам не только вышеописанных теорий и факторов, но и по средствам восприятия образов культуры (архетипов), сложившихся в определенный период времени. Архетипы изначально наделены устоявшимися категориями, которые собирают воедино представление об определенной форме образа. Данная форма также связывается с гендерным полом индивида и влияет на его социальный образ.

Учитывая обозначенные выше положения, определим, что образ матери – это сложная психо-эмоциональная структура, в контексте которой формируются основные проекции мировосприятия, поведения и ценностно-смысловые установки человека, отражающиеся на разных уровнях иерархии восприятия (перцептивном, понятийном и амодальном и т.д.). В изобразительном искусстве образ матери предстает как форма различных репрезентаций и при этом наделяется различными, характеризующими данный образ, конструкциями, сопоставляющимися с временными рамками той либо иной эпохи.

В современном искусстве Беларуси начала XXI века наблюдается интерпретация живописного опыта поколений последних десятилетий XX века. Современные произведения белорусских живописцев отличает полистилистика, концептуальность, новаторство, проявляющееся в экспериментах с различными техниками, символизм, метафоричность, монументальность, использование подтекстов и знаков [3]. Однако следует также отметить, наличие выхолощенности, салонности, малогабаритности форматов, фрагментарности, декоративности и плоскостности изображения. Немаловажным является коммерциализация художественной жизни и постмодернистская ирония, к которой все чаще обращаются современные художники.

Несмотря на изменившиеся взгляды и тенденции современного мира, в живописи актуально обращение к образу матери, в котором раскрывается полнота нежных и трепетных чувств женщины к ребенку. Нельзя не отметить стремление художников к поэтизации данного образа, эта тенденция сохраняется с периода последних десятилетий XX века. Данному образу свойственны мягкие черты лица. Характерными являются большие выразительные глаза, светлая кожа, придающая образу определенную символичность. Композиция произведений чаще статична. Фигура матери ребенка, как сосредоточение мира и центра вселенной, выделяется композиционно, формой либо цветом. Образ матери с ребенком на руках – частый сюжет, характерный для образов современной живописи. В данном контексте можно отметить некоторую отсылку к прообразу Марии с младенцем Иисусом. В произведениях художников прочитывается особая глубина материнского сердца, что говорит о сакральном прочтении (А. Кузьмич «Государственная Мадонна» (2000 г.), Г. Иванова «Оберегая самое дорогое» (2018 г.), А. Скоробогатая «Уласціvasці часу» (2019 г.), С. Римашевский «Перелетные птицы» (2019 г.)).

На полотнах художников в образах матери, проникнутых трепетом и заботой, преобладает мягкий колорит, реже можно встретить контрастные цвета. Черты лиц у изображаемых женщин всегда безмятежны, слегка задумчивы и романтичны. Мать –

образец смирения и миролюбия. Женщина-мать в таких образах взаимосвязана с ребенком, является с ним одним целым (С. Римашевский «Жаворонок» (2017 г.), В. Костюченко «Мать с сыном» (2013 г.), В. Костюченко «Калыханка» (2006 г.)).

Среди произведений художников можно выделить как поясные, портретные изображения, так и в полный рост. Как правило, в картинах такого плана женщина является центром композиции, её сердцем, на ней сосредоточено все внимание. Мать – центральная фигура полотна, таким образом художники подчёркивают её значимость, усиливая этим эмоциональную составляющую произведения (Г. Иванова «Оберегая самое дорогое» (2018 г.), А. Заборов «Беременная женщина», Н. Кожух «Нежность» (2007 г.), А. Скоробогатая «Уласціvasці часу» (2019 г.) и т.д)).

В сюжетах с трепетным прочтением образа матери выделяется прочтение единения и единства семейного счастья, раскрывающегося в многофигурной композиции с фигурой рядом сидящего отца. Единение женского и мужского начала раскрывается в произведении А. Силивончик и Н. Шкраба «Первый месяц» (2008 г.), Н. Шкраба «Ковчег» (2017 г.). Фигура матери не выделяется и не обожествляется, она едина с образом отца, достигаема и не отделена от него пространством плоскости холста.

Образ женщины в кругу семьи также раскрывается в картине А. Силивончик «Пора спать» (2012 г.). Центром композиции полотна выступает фигура, сидящая на кровати и держащая в руках младенца, у ног женщины находится кот – символ домашнего тепла и уюта. Общий колорит имеет приглушенные, неяркие тона, предполагая спокойствие разворачивающегося на ней сюжета, где мать убаюкивает дитя перед сном. В картине «Семья» (2012 г.) этого же автора, также можно проследить атмосферу единения и сплоченности. Композиция выстраивается в одну горизонтальную линию. Изображенные люди, частично оголенные, мужчина и женщина лежат под белым длинным одеялом на подушке. Их силуэт тела покрывает одеяло. Рядом с родителями лежат их дети, которых на картине можно определить по небольшому размеру их стоп. Одеяло выступает символом теплоты и домашнего уюта, а также объединяющим элементом. Произведениям художницы присуща сказочность, по средствам которой возникает новая реальность, цветная, яркая и декоративная [4].

Тему материнства сквозь призму образов теплоты и нежности и сакрального философского прочтения раскрывают в своих полотнах Г. Иванова, В. Костюченко, Н. Кожух. В образах это проявляется в пластике линий и форм женской фигуры, а также в мягких чертах женского лица и тела, ракурсах. Работая со светлыми тонами, художники подчеркивают эфемерность происходящего, светлые, приглушенные, неяркие цвета подчеркивают спокойствие и уют. Отсутствие резких четких линий и мазков придаёт легкости и воздушности образу. Лица женщин источают свет, тем самым ассоциируясь с чем-то священным, одухотворенным, добрым. Большие глаза как часть образа подчеркивают его доброту и глубину внутреннего мира. Женщина благородна в своих переживаниях о чаде, всецело отдает всю себя миру новорожденного.

Философское представление о мире, о месте человека, женщины в нем представлено в полотне Г. Ивановой «Оберегая самое дорогое» (2018 г.). Центром композиции холста является беременная девушка, её образ символичен. Руки девушки сведены к животу, который художница выделяет цветом для большей концентрации внимания на нем, создавая эффект свечения. В области живота изображено молоденькое дерево с молодыми зелеными распустившимися листьями. Дерево – символ новой жизни и продолжение женщины в своём ребенке. Образ девушки стилизован, упрощены некоторые детали, кожа написана несколькими оттенками неаполитанской желтой краски. Цветовое решение, некоторая вытянутость и сглаженность черт фигуры, их утонченность придает нежности и хрупкости её образу. Художница проникает в сущность бытия, трансформирует его в образах, наделяет скрытыми смыслами и аллегориями [5].

В данном контексте философского подхода также можно выделить нежный и утонченный образ матери в картине В. Костюченко «Калыханка» (2006 г.). Образ матери лишен портретности, символичен, метафоричен, звучен по цвету и абстрактен. Полотно имеет нейтральный фон, состоящий из светло-коричневых пастельных оттенков, что позволяет зрителю сосредоточить своё внимание на фигурах, расположенных в центре картины. Небольшие вкрапления цветов – синего, голубого, красного, зеленого, черного оживляют дальний план, делают его более живописным и подвижным. Женская фигура, как и желтый месяц в форме ладьи, символизирующий женское начало, выделена светлым тоном. «Игра с цветом, поиск новых оригинальных композиционно-пластических структур для Василия Костюченко – естественные», как отмечает Н. Шарангович [6].

О материнской заботе и любви также говорит полотно А. Литвина «Икс и Игрик движения» (2007 г.). Изображая классический композиционный сюжет – мать и ребенок в центре холста, автор предлагает взглянуть иначе на окружающие вещи, воспринимая детей как движущую силу и смысл жизни.

Тему материнства как философского аспекта раскрывает в своем полотне «На земле» В. Товстик (2012 г.) из серии свет и тени. Художник пользуется ограниченной цветовой палитрой, где ключевыми цветами выступают серый, охра, белый, чёрный, коричневый и их оттенки, а также вкрапления красного. Композиция состоит из трех частей, где в каждой части представлен свой персонаж либо сюжет, в котором раскрыты отдельные периоды жизни женщины (детство, зрелость и старость). В своей картине автор показывает цикличность жизни, изображая при этом три стадии взросления женщины (младенчество, молодость и пожилой возраст).

Через женский образ авторы передают эмоции, размышления и переживания на тему уходящего прошлого, быстротекущего времени и смены поколений. В полотне А. Скоробогатой «Уласцівасці часу» (2019 г.) четко прослеживается обращение к историческому прошлому. Женский образ рассматривается как образ уходящего прошлого, так как современная эпоха и условия жизни изменили и трансформировали его. В полотне в статичном образе женщины, одетой в пышные одежды и держащей на руках младенца, раскрываются ушедшие столетия. Это подчеркивает и верхний легкий светлый лессировочный слой, который художница вводит на плоскость полотна, в некоторых местах умышленно нарушая его. Таким образом претворяется завеса в пространство прошлого.

Следует также отметить развитие феминистского дискурса в изобразительном искусстве. Однако феминистский дискурс зарождается параллельно с уже устоявшейся изобразительной традицией. В контексте феминистского дискурса критикуется одна из трактовок восприятия женского начала, сквозь призму иррациональности, хаотичности, сопоставляемой с природным началом матери, предопределяющим социальный образ женщины – хранительницы очага. В рамках феминистского направления в искусстве появляются компрометирующие сюжеты, в которых художники обращаются к распространенным стереотипам о женщине. К примеру, в картине А. Силивончик «Женщина не птица» (2007 г.) художница изображает сцену, в которой обнаженная женщина, сидящая на корточках, предстает в роли матери-курицы (наседки). Конечности женщины искажены и изображены в виде больших куриных окороков. Особое внимание следует уделить и лицу женщины, которое дополняется в профиль птичьим клювом. Художница использует фронтальную композицию, расположив фигуру женщины и гнездо, находящееся рядом с ней, на одной линии. Задний план состоит из полос светлых и темных оттенков, создает определенный ритм, разрушающий статичность фронтальной композиции. Можно отметить линию стилизованных деревьев на светлом фоне, разбавляющих статику композиции. Этюдная манера письма и плоскостность делает образ женщины сказочным, ирреальным. Происходит противопоставление форм восприятия образа женщины в

современном мире в иронично-живописном контексте: с одной стороны – целеустремленности женщины в карьере, с другой стороны – матери, продолжательницы рода.

Таким образом, в белорусском изобразительном искусстве начала XXI века образ матери – это особый образ в произведениях белорусских художников. Образы женщины-матери трактуется как в классическом ключе, как в портретах, так и в композициях, где большое внимание уделяется форме, цвето-тоновому решению, композиционным ритмам, идее и фактуре. Меньше внимания в произведениях уделяется портретному сходству, однако фигура матери всегда выделяется. С периода 2000-2006-х годов появляются новые трактовки женского образа матери, затрагивающие феминистский дискурс, где материнское начало рассматривается в ироничном ключе с двойственностью восприятия. В образно-пластическом решении следует также отметить стремления художников к экспериментам, иносказаниям, оригинальности композиции, работу с различными материалами и фактурами. Необходимо отметить, что отличием этого периода является отход от монументальности, переход к камерности изображения, плоскостность и декоративность.

Литература

1. Газизова, Ю. С. Репрезентация образа матери в российской ментальности: автореф. дис...канд. психологических наук: 19.00.00 / Ю. С. Газизова ; ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина». – Екатеринбург, 2015. – 23 с.
2. Павлова, Е. Феномен современного материнства как нравственная ценность: социологический аспект / Е. Павлова // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2019. – № 4. – С. 80–85.
3. Современное искусство Беларуси – место на карте [Электронный ресурс] / Е. Кенинсберг. – Режим доступа: http://artkurator.com/articles/map_ru.html. – Дата доступа 16.10.2022.
4. Казкі для маленькіх (і) дарослых [Электронный ресурс] / П. Петкевич. – Режим доступа: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=1433&mode=print>. – Дата доступа: 28.09.2022.
5. Сяргей Аганаў пра задуманае і ўвасобленае [Электронный ресурс] / А. Белявец. – Режим доступа: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=1411>. – Дата доступа: 10.10.2022.
6. Цёплы і халодны. Чырвоны і сіні [Электронный ресурс] / Н. Шарангович. – Режим доступа: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=412/>. – Дата доступа: 16.10.2022.

Горбачёв А.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ ВАЛЕРИЯ ШКАРУБО: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Живописцы проходят долгий и материально затратный путь освоения мастерства, связанный с отречением от многих проявлений стихии жизни. Популярный афоризм «искусство требует жертв» для ревностных служителей живописи – актуальное, едва ли не повседневное переживание, у которого есть не только житейская, но прежде всего профессиональная сторона.

Пейзажисты исчерпывающе ответили на два главных вопроса искусства: «О чем писать?» и «Как писать?», однако каждый очередной художник обречен отвечать на них, тем самым все явственнее обозначая закат жанра. Ведь возможности ответов на эти вопросы неограничены. Предшественники и современники Валерия Федоровича Шкарубо изображали разное и по-всякому. Он же сосредоточился на решении мировоззренческого вопроса: «Для чего писать?», не забывая, безусловно, о двух первых. Поэтому в его творчестве так важен содержательный аспект.

Реальные пейзажи нейтральны по настроению: определенное настроение возникает лишь у человека, созерцающего пейзаж. У пейзажиста все гораздо сложнее.

Работая над картиной, он вкладывает в созерцаемые ландшафты собственное представление, причем не о природе даже, а о действительности; через пейзажное изображение он сообщает зрителю о своем мировоззрении. Чем оно глубже, тем художественно более ценным оказывается результат творчества.

Непосредственное наблюдение преломляется через мировоззрение художника и согласуется с его представлением о законах, правилах и приемах живописи. Так содержание картины приводится в гармонию с его формой. Эта грань таланта присуща Шкарубо. Он умеет «разговорить» природу, помогает ей избавиться от немоты.

Элементы пейзажа у него традиционны – и это акт мужества художника, его смелого полагания на мощь своего дара – того, что не приходит без глубоко прочувствованного доверия к жизни, без зрелого убеждения в ее правоте.

Вместе с тем в его полотнах сочетаются поразительная точность художественной детали с привносимой автором упорядочивающей компонентой. Листья на земле и рябь на воде в реальности лежат хаотичнее, чем на картинах Валерия Федоровича. И все же он – реалист, потому что задача реалиста – не копировать действительность, а выявлять в ней сущностные черты, производя отбор материала изображения и избегая соблазнов шаблонности и вычурности. Но мало уклониться от них, необходимо суметь выразить то, чем богата душа, не упустив ни одного из ее сокровищ.

Шкарубо обладает и этим талантом. У него жанр реалистического пейзажа выглядит живым. Это – итог многолетнего трудного подвига во имя искусства. Оно не терпит повторений, а сбиться на них в пейзажной живописи очень легко.

Художник подолгу, кропотливо и сосредоточенно работал над каждым холстом, для того чтобы их техническая сторона приобрела филигранность. Параллельно с оттачиванием техники происходила корректировка замысла картины. Однако он никогда не менялся радикально: все изменения осуществлялись на уровне тончайших нюансов. В этом подходе к творчеству – ключ к проникновенности и силе воздействия шкарубовских пейзажей на зрителя. Они похожи на музыку, в которой все на своем месте и которую непросто постичь. Стоит не обратить внимания на какую-нибудь мелочь, не «попасть» в настроение произведения, и впечатление от него окажется смазанным. Зато чуткость к мельчайшим деталям, к мерцающим всполохам эмоциональной гаммы окупается причастностью к высокому искусству.

Живопись этого мастера требует от ее ценителей искушенности особого рода – не просто сопричастности, а творческого соучастия. Валерий Федорович стремится уподобить в данном отношении зрителя себе. Его пейзажи неуловимы с первого раза и с поверхностного просмотра, в них нужно вживаться, сделав их созерцание частью своего жизненного опыта. Могут возразить: творчество этого художника сразу говорит само за себя, не зря же оно волнует многих. Но такая реакция будет неизбежно поверхностной; ее главный изъян в том, что она не позволяет распознать масштаб шкарубовского дарования.

Шкарубо – «рафинированный» пейзажист. Он не полагается на те объекты изображения, которые несут в себе определенные ассоциации и могут исказить концепцию картины. Это своего рода «костыли», берущие на себя часть ответственности за результат творческих усилий художника. От них Валерий Федорович без сожаления избавлялся. Он хотел быть предельно лаконичным и минимализм в отборе объектов изображения переплавлял в максимализм художественного результата.

Эволюция его творчества шла по линии минимизации в выборе выразительных художественных средств на пути к «чистой» пейзажности. А это увеличивает нагрузку на каждую деталь, вынесенную на холст, и требует от художника не допускать даже малейших промахов. Ведь они тем заметнее, чем меньше маскируешь их необязательными элементами.

Закон искусства: scrupulous точность художественной детали сужает простор для воображения. Большинство живописцев чтут этот императив, но Шкарубо отважился возразить ему. И случилось чудо: добросовестно запечатленные пейзажи открыли такой простор для воображения, какой не снился ни одному экспериментатору от живописи.

На шкарубовских картинах дороги и русла рек поворачивают направо и налево в приблизительно равном соотношении (в этом зыбком паритете чувствуется интуитивное стремление художника к гармонии). Зато травы, кустарники и деревья чаще клонятся влево. Значит, они покорны ветру, который дует с правой стороны, оттуда, где на географической карте находится восток. Восточный ветер, холодный, резкий, колющий, ассоциирующийся с невзгодами и тревожными предчувствиями, передает общий эмоциональный фон полотен Шкарубо.

Тем не менее, мрачноватая по настроению, лапидарная, сдержанная (и в этом смысле очень белорусская) живопись Валерия Федоровича является жизнеутверждающей. К ней замечательно подходит пушкинская формула «печаль моя светла» [1, с. 111]. Такой эффект достигается за счет умения художника одолевать меланхоличность красотой, безупречностью исполнения пейзажей. И, конечно, он не дублирует пушкинскую светлую печаль, а в собственном стиле аранжирует ее.

Названия его полотен заставляют «читать» их под заданным автором углом зрения. Названное «просит» увидеть его. И вместе с тем не заслоняет индивидуальное зрительское видение, а уточняет и проясняет его.

Названия шкарубовских творений можно условно разделить на «нейтральные», или «констатирующие» («Старый сад», 1989 г., «Куст», 1998 г., «На воде», 2006 г. и многие другие) и «оценочные» («Надежда», 1990 г., «Примирение», 1996 г., «Волнение», 2000 г. и многие другие). В последних автор характеризует то впечатление и настроение, которое вызывает его работа. При этом «оценочные» («нейтральные» тоже) названия иногда бывают полемичными по отношению к изображенному. Например, на картине «Безмятежность» (2017 г.) представлена скорее несбыточная мечта о безмятежности, нежели она сама. И под этим углом зрения полотно смотрится несколько иначе, чем заявлено в его названии. А «Журавли пролетели» (1991 г.), «Неизбежность» (1997 г.) и «Тревожное ожидание» (2016 г.) – тот случай, когда название несет в себе подтекстовый смысл.

Достойна особого внимания связь пейзажной живописи Шкарубо с другими видами искусства. Его картины имеют объемный поэтический (лирический) сюжет: в них уместается целая вереница событий, которые существуют как бы «закадрово», но внятно сообщают зрителю о жизненных и творческих принципах автора, о его внутреннем мире и пронзительном одиночестве, разомкнутом в чувство единства с родной землей, каждым ее обитателем и шире – с человечеством и космосом.

У него «рифмуются» облака и водоемы, в ритмическое соответствие приведены деревья, кустарники, травы. А изгибы дорог и тропинок, оставляя зрителя перед картиной, обещают ему раскрытие сокровенных тайн живописи.

Полотна этого пейзажиста музыкальны. Они созвучны классической музыке. Им присущи удивительная ритмическая гармония, своеобразная динамика переходности. Поры года, изображаемые Валерием Федоровичем – как правило, на стыке сезонов либо на стыке климатических изменений. Для художника также притягателен прибрежный пейзаж: водные поверхности и окаймляющая их растительность.

Верхушки деревьев у Шкарубо исчезают постепенно, доходя до крохотных фрагментов и как бы улетаая ввысь. Они «начинают» небо и растворяются в нем. В нижней части многих шкарубовских работ травинки переходят в кустарники, кустарники – в деревья, рябь на воде – в листья, вода – в заснеженность. В верхней части облака «продолжают» траву, «перекликаются» с ветками кустарников и деревьев. Туманность и световые эффекты (сумеречность, пасмурность) в какой-то степени

маскируют и сглаживают эти переходы, делают их тоньше, соразмернее. И создают общее элегическое настроение картин.

Колыхание водной поверхности находится в ладу с деталями прибрежного и отдаленного пейзажа (трава – кусты – деревья – листья; рябь на воде – неровности береговой каемки, заснеженной и бесснежной – земляные бугорки, покрытые травой – кроны деревьев – дороги – линия горизонта – облака).

Особые «музыкальные» темы – помещенные в центр картины или близко к ее центру кустарники и деревья, которые стоят поодиночке либо группой. Потрясает спокойная и наряду с этим экспрессивная цветопись Шкарубо, когда каждая краска – как нота в музыкальном шедевре. Цвета на его холстах «поют», составляя единое целое с геометрией пейзажа.

Заслуживает восхищения его композиционный талант. Это строгая, соблюдающая классические каноны живопись.

Нет ни одного элемента художественной формы, который не работал бы на общий замысел шкарубовских картин. Что ни произведение – то неповторимая мелодия. И манера автора узнаваема, и в каждом полотне Валерия Федоровича есть неброская, ненавязчивая новизна.

В качестве иллюстрации к сказанному проведем краткий анализ картины «Тихий вечер» (2017 г.). Она полемична по названию и динамична по композиции. На ней изображены кромка поля с фрагментом дороги и стена из деревьев и кустарника. Все озарено ровным тускло-желтым светом предзакатного солнца. Дорога взбирается на небольшой холм, в чем видится знак предстоящих трудностей и испытаний.

Ветви деревьев и кустов слегка наклонены влево, следовательно, ветер, сгибающий их, дует справа, а это, как мы помним, знамение неприятных событий. Смятенно-разлапистые кроны самых высоких деревьев робко пытаются остановить надвигающуюся угрозу, но они не в силах противостоять ей.

Напряженное ожидание опасности нагнетается контрастом доминирующего желтого фона с цветом кустарника, коричнево-зеленым и в центре почти черным. Кроны деревьев образуют ступенчатый зигзаг, который словно прочерчивает линию каверзной судьбы: сначала восходящую, затем нисходящую, обрывисто падающую и, наконец, пологую, хотя и колеблющуюся.

Изгибы дороги композиционно вторят этому зигзагу. Ее нижняя часть выглядит широкой, затем ощутимо сузившейся; она уклоняется то в одну, то в противоположную сторону, однако в итоге стремительно сворачивает налево и немного загибается вниз. Этот серповидный изгиб не только визуальное увеличивает пространство поля и, соответственно, отдаляет древесно-кустарниковый массив, но и охватывает травяное покрытие, как будто готовясь срезать либо снести его. Черту излома обозначает полоска из желто-оранжевых листьев – так тревожный свет солнца обзаводится своими посланниками на земле.

«Тихий вечер» оказывается обманчиво тихим – и прекрасным. Эмоциональный диссонанс, царящий в этой картине, уравновешен безукоризненностью художественного мастерства. Несовершенство жизни и присущая ей трагедийность здесь побеждены красотой. Искусство выполнило свою главную миссию.

Нередки в пейзажной живописи Шкарубо глобальные мировоззренческие обобщения. Примером тому может служить полотно «Вдали от города» (2006 г.). На нем просторное рыжеватое поле, пересеченное плавно петляющей дорогой с нечеткой, «рассредоточенной» колеей, сначала широкой, затем резко сужающейся. Превращаясь в тропинку, эта дорога поднимается вверх и упирается в левый край кучно растущих деревьев, которые расползены посередине холста вплотную к линии горизонта.

Дальше вступает в дело световой контраст: начинается небо с удивительной грядой облаков. В цвете неба запечатлено отдаленное сходство с цветом поля, и более близкое – с цветом дороги. Облака образуют почти прямую полосу, утолщающуюся и

восходящую, и в этом гармонизированную с контуром группы деревьев. Две дороги: извилистая земная и прямая небесная. Обе, хотя и по-разному, устремлены ввысь. Увидеть их можно только вдаль от города, наедине с природой, породнившись душой с белорусским пейзажем и через это единение причастившись к нетленному – вот фундаментальный посыл автора.

Все работы Валерия Федоровича Шкарубо хороши и интересны, потому что они выношены, выстраданы, продуманы и созданы мастером, которому не понаслышке известно совершенство. В них органично сочетаются индивидуальное, профессиональное, национальное, общечеловеческое. Простота – и невероятная сложность; знакомое, узнаваемое – и новое, ошеломляющее. Одно скрыто в другом, увидено художником, прочувствовано, пережито – и перенесено на холст, заброшено в вечность. Такому искусству суждена долгая жизнь.

Литература

1. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука, 1977. – Т. 3. – 496 с.

Жэрко А.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЫВАНЫ Ё ГІСТАРЫЧНЫМ І СУЧАСНЫМ ІНТЭР’ЕРАМ

Дзякуючы сваім універсальным функцыям, на працягу многіх стагоддзяў дываны не губляюць сваёй актуальнасці. Першапачаткова створаныя абараняць сваіх уладальнікаў ад суровых кліматычных умоў, яны паступова сталі прадметам раскошы і нават мастацтва. Арганічна ўваходзячы ў штодзённы побыт сваіх стваральнікаў, дываны з’яўляюцца ўдалым прыкладам спалучэння рацыянальнага і эстэтычнага пачаткаў.

Функцыі гэтыя простыя: утылітарная і эстэтычная. Дыван як утылітарны выраб уцяпляе падлогу, аказвае станоўчы ўплыў на гукаізаляцыю, таксама дыванамі пакрываюць сцены, часам і іншыя паверхні ў памяшканні. Як твор мастацтва дыван можа выкарыстоўвацца для дэкаравання любога дому: ад юрты качэўнікаў – да шыкоўнага палаца ў барочным стылі. Дыван – элемент дэкара, які іграе важнейшую ролю ў дызайне. Ён надае ўтульнасць і цёласнасць інтэр’еру, звязвае ў гарманічнае адзінства асобныя яго складаючыя. Дыван здольны візуальна аб’яднаць цалкам розныя элементы мэблі і дэкару, гарманізаваць іх, надаць памяшканню новую энэргію.

Ва ўсходняй і заходняй культурах дыван – сімвал сямейнай устойлівасці, каштоўнасць роду, яскравы паказальнік густу і дастатку сваіх уладальнікаў. Дываны валодаюць рознымі цудоўнымі якасцямі: яны могуць радыкальна змяніць надакучыўшы інтэр’ер, стварыць утульнасць у пустым і неабжытым доме, надаць індывідуальнасць бязлікаму офісу. Асноўнай функцыяй дывана з’яўляецца яго дэкаратыўнасць, а галоўнай задачай – упрыгожванне дома.

Са старадаўніх часоў дываны выкарыстоўваліся ў афармленні жылля і, дзякуючы сваім мастацкім якасцям, былі ўпадабанымі бытавымі ўпрыгажэннямі. Дываны выкарыстоўваліся на ўсходзе для пакрывання сцен і падлогі, а таксама мэблі. Простыя, тканыя ўручную і шчыльныя кавалкі звязанай матэрыі служылі не толькі дэкаратыўным мэтам, але і сведчылі аб дабрабыце гаспадароў, а галоўнае – служылі надзейнай аховай ад холаду. Зразумела, што гэты від пакрыцця служыў не толькі ўпрыгажэннем, але і захоўваў каштоўную інфармацыю. Часта дыван можна было чытаць як кнігу. На Усходзе дыван пераўтварыўся ў тканеае выражэнне Карана. Такім чынам, персідскі дыван – кніга аб будове сусвету. У кожнага дывана быў свой сімвалічны колер. Чырвоны, напрыклад, азначаў багацце, зялёны – колер рая, жоўты абараняў ад няўдач, блакітны – колер велічнасці і высакароднасці. Да таго ж дываны

былі абавязковым атрыбутам выплачваемай даніны з-за іх рэдкасці і дарагавізны.

Традыцыйна многія стагоддзі качэўнікі выкарыстоўвалі ворсавыя дываны ў якасці ложка, сядла і будаўнічага матэрыяла. З іх рабілі сцены і падлогу юрт, якія абаранялі людзей ад спякотных дзён і халодных начэй. У адпаведнасці з архітэктурай старажытных палацаў і гарадскіх будынкаў Усходу ствараліся і цудоўныя дывановыя вырабы. У краінах Усходу да нашага часу абстаноўка жылога памяшкання складаецца пераважна з дываноў, якія засцілаюць падлогу і ўтвараюць ложак. Іх дапаўняюць толькі невялікія драўляныя сталы. Зручнасць дываноў для ўцяплення любога памяшкання цяжка пераацаніць нават у наш час.

У старажытнасці, асабліва ў Вавілоніі, Асірыі і Персіі, а таксама ў Рыме дываны ўжываліся як заслоны для дзялення вялікіх замкавых пакояў. У Рыме эпохі цэзарства вельмі цаніліся дываны ў сувязі з захапленнем раскошай Усходу. У хрысціянскія часы дываны ўжываюцца ў храмах. У візантыйскіх храмах іх вешаюць паміж аркадамі як заслоны. Праўдападобна пад візантыйскім уплывам дываны з'яўляюцца таксама ў храмах на захадзе, потым іх пачынаюць ужываць у палацах князёў і каралёў. У сярэднявеччы Еўропа страціла майстэрства стварэння ворсавых вырабаў. Іх змянілі тканыя шпалеры, якімі ўпрыгожвалі каменныя сцены і падлогі замкаў. З аднаго боку, яны захоўвалі цеплыню ў халодных пакоях, з другога – неслі эстэтычную функцыю, паколькі на іх былі адлюстраваны цэлыя карціны з прыдворных і батальных сцэн з мноствам дэталей і арнаментаў. У эпоху крыжовых паходаў у дамах рыцараў з'явіліся і багатыя персідскія дываны. Тканыя шпалеры і дываны ўжо тады былі прадметамі гонару сваіх гаспадароў. Колькасць і якасць дываноў сведчыла аб узроўні дастатку чалавека, іх захоўвалі і перадавалі ў спадчыну.

На тэрыторыі Беларусі дываны набываюць шырокую папулярнасць у XVIII ст. Яны, адпавядаючы запатрабаванням магнатаў, арганічна дапаўнялі карціну пышнасці і раскошы княжацкіх палацаў адпаведна мастацкім стылям эпохі. У савецкія часы дываны набываліся “на ўсё жыццё”, іх перадавалі ў спадчыну дзецям і ўнукам і захоўвалі, павесіўшы іх на сцены, каб не затаптаць. Дывановыя вырабы знаходзілі ўсё больш шырокае прымяненне ў афармленні тагачаснага жыллёвага і грамадскага беларускага інтэр'еру. Сучасныя дываны – зусім іншая справа. Тое, што модна цяпер, наўрад ці парадзе пакупнікоў гадоў праз дзесяць. І хоць тэрмін эксплуатацыі дываноў налічвае дзесяткі гадоў, спецыялісты па інтэр'ерах лічаць, што дываны хутка будуць вельмі часта змяняць.

Пачынаючы з другой паловы XX стагоддзя былі праведзены шматлікія даследаванні, звязаныя з дыванамі, якія выявілі новыя ўтылітарныя функцыі гэтых вырабаў. Даследаванні дызайна і бяспечнасці паказалі, што эрганамічны дызайн унутранага асяроддзя можа падвргацца ўплыву дывана рознымі спосабамі: дыван можа ўплываць на тэрмаізаляцыю падлогі, на акустычны дызайн пакоя, на рызык падслізнуцця і ўпасці, на пастаянны камфорт і стомленасць.

Дыван уплывае на цеплаізаляцыю падлогі. Дзякуючы сваёй валакністай структуры, ён затрымлівае слой паветра, блізкі да падлогі і дзейнічае як узмацняльнік цеплаізаляцый паверхні. Эканомія энэргазатрат ад выкарыстання дывановай сістэмы будзе вар'іравацца ў залежнасці ад віда падлогі, ад віда дывановай сістэмы і ад кліматычнай зоны з большай эканоміяй для больш халодных рэгіёнаў.

Дыван уплывае на акустычны дызайн пакоя. Цвёрдая, плоская паверхня падлогі адбівае гук і павялічвае час адбітку гука ў пакоі. Мяккая паверхня можа дзейнічаць як паглынальнік шуму, а таксама прытупляць любы імпульсны шум у пакоі. Дыван можа служыць цудоўнай гукаізаляючай паверхняй.

Было адзначана таксама ўздзеянне дывана на акустыку вучэбнай аўдыторыі. Мяккія матэрыялы, такія як дыван, павялічваюць паглыннанне гука і змяншаюць час рэвэберацыі ў класным пакоі, змяншаюць паверхневыя шумы і дапамагаюць блакіраваць гукапраніцальнасць. Амерыканскі даследчык Канліф у 1967 г. ацаніў

уплыў дывана ў двух школах Лос-Анджэlesa і зрабіў наступны вынік: выкарыстанне дывана змяняе гук, які перадаецца па паверхах школы; дыван лепш выглядае, чым іншыя матэрыялы; настаўнікі дакладвалі, што акустычнае асяроддзе было лепшым у класах з дываном. Настаўнікі таксама паведамлялі, што ў аўдыторыях, пакрытых дываном, было лягчэй праводзіць заняткі. Даследчыя распрацоўкі 1996 і 1997 гадоў, выкананыя даследчыкамі з універсітэту Херыот-Уатт у Шатландыі, пастанавілі, што ў класных пакоях з цвёрдымі паверхнямі губляюцца ў рэсе ад 15% да 50% зычных гукаў, вымаўленых настаўнікамі. Даследаванні таксама паказваюць, што нездавальняючы шум у класе ўплывае на распазнаванне мовы, што ў сваю чаргу можа абцяжарваць навучанне.

Падслізванні, спатыканні і падзенні з’яўляюцца крыніцамі сур’ёзных траўмаў і нават смерці. Рызыку траўмаў, звязаных з падзеннем, можна зменшыць, выкарыстоўваючы дыван. Дыван можа ўплываць на рызыку падзення рознымі спосабамі: ён павышае паверхневае трэнне і выключае рызыку падслізнуцца; можа змяняць стабільнасць асанкі; змяняць паходку; можа быць амарцізатарам і зменшыць моц удара пры падзенні. Хаджэнне па дывану змяняе пікавыя нагрузкі на ногі ў параўнанні з цвёрдымі паверхнямі, такімі як бетон. Паверхня падлогі аказвае значны ўплыў на сур’ёзнасць траўмаў, атрыманых пры падзенні. Даследаванні паказалі, што пакрыццё падлогі дываном зменшыць сілу ўдара.

Дыван уплывае на пастаянны камфорт і стомленасць. У некалькіх даследаваннях вывучаны ўплыў пакрыцця падлогі на цэла падчас працяглага стаяння. Вынікі паказалі, што больш мяккія матэрыялы пакрыцця падлогі звычайна ствараюць меншы пастуральны дыскамфорт, чым цвёрдыя паверхні падлогі. Даследчыкі выявілі, што рытм сэрца быў вышэйшы пасля двух гадзін стаяння на бетоннай падлозе ў параўнанні з дываном, адчувальны камфорт быў вышэйшы падчас стаяння на дыване, чым на бетоннай падлозе.

Сучасны дыван можа ачышчаць і дэзінфіцыраваць паветра ў доме. Часціцы пылу застаюцца ў дыване і не падымаюцца ў паветра. Канцэнтрацыя пылу ў паветры змяняецца, што дапамагае знізіць алергічныя рэакцыі і рызыку захварэць на рэспіраторныя хваробы. Сучасныя тэхналогіі прадставілі вытворцам дываноў унікальныя матэрыялы, бяспечныя для адчувальных людзей, з антыбактэрыяльнымі пакрыццямі і брудаадпыхваючымі прাপіткамі. З упэўненасцю можна сказаць, што сучасныя дываны паспяхова пераашкаджаюць размнажэнню мікраарганізмаў у доме.

Шматлікія сучасныя даследаванні, звязаныя з дыванамі, здзіўляюць нас сваімі вынікамі. Адно з даследаванняў паказала, што ўзровень забруджвання ўнутры памяшканняў аказваецца вышэй там, дзе гладкія паверхні, чым там, дзе дыван. Абшырная таксікалагічная ацэнка кампанентаў дывана заключыла, што хімікаты дываноў не ўяўляюць ніякай рызыкі для здароўя грамадскасці. Параўнальныя дадзеныя з Швецыі даказваюць, што паміж выкарыстаннем дывана і ўзмацненнем астмы і алергічных рэакцый няма ніякай узаемасувязі. Дыван утрымлівае рэчывы, якія выклікаюць алергію, і ў выніку пераашкаджае трапленню алергенаў у дыхальную сістэму, мінімізуючы ўзровень утрымання алергенаў у паветры.

З прыходам машынай вытворчасці дываны сталі нашмат больш даступнымі. Зразумела, такія вырабы не валодаюць той прыгажосцю і трываласцю як іх папярэднікі, але наўрад ці ўступаюць па багаццю і прыгажосці дызайна. У іх вытворчасці разам з воўнай сталі шырока выкарыстоўваць сінтэтычныя матэрыялы: акрыл, паліэстэр, поліпрапілен. Сёння тэхналогіі дазваляюць дабівацца такой якасці, што адрозніць сінтэтыку ад натуральнага валакна ўдаецца далёка не заўсёды.

Сучаснае ткацтва дываноў прапаноўвае сапраўдныя дывановыя творы мастацтва. Так называемыя “скульптурныя” дываны могуць стаць галоўным упрыгажэннем інтэр’ераў. Значэнне дывана ў інтэр’еры незвычайна вялікае. Менавіта з яго дапамогай можна спалучыць у гарманічнае цэлае ўсе дэталі, пазбегнуць звычайнасці і

трывіяльнасці ў абстаноўцы. Калі гэта эксклюзіўны экзэмпляр, ён стане цэнтрам усяго пакою. Калі дыван валодае арыгінальным малюнкам і цікавай колеравай гамай – створыць непаўторны настрой. Яго доўгі ворс прынясе ўтульнасць і супакой у спальню, а тканы малюнак габелена заменіць малюнак на сцяне.

Цікава адзначыць, што за апошнія гады ва ўмовах пандэміі каранавірусу попыт на тэкстыльныя вырабы ў інтэр’еры, у тым ліку і дываны, толькі павялічыўся. Апынуўшыся дома ў самаізаляцыі, людзі заўважылі, якія іх інтэр’еры “голыя”, і ім захацелася прыгажосці і ўтульнасці.

Выклікаючы да сябе тыя ці іншыя адносіны, рэчы дзейнічаюць на нашыя пачуцці, а праз іх – і на наш розум. Яны міжволі фарміруюць наш густ, сцвярджаючы вызначанае ўяўленне аб прыгажосці. Выхоўваюць не толькі людзі і здарэнні, але і рэчы. Таму важнай з’яўляецца роля дэкаратыўнага мастацтва ў стварэнні і пераўтварэнні навакольнага асяроддзя чалавека. Творы ствараюцца з мэтай абагачэння і арганізацыі прасторы памяшкання. Такім чынам, дываны ствараюць не толькі эстэтычнае асяроддзе, але і валодаюць шматлікімі ўтылітарнымі функцыямі.

Кёнігсберг Е.Я.

(Республика Беларусь, г. Минск)

САЙТ-СПЕЦИФИЧНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ СЕВЕРНЫХ ЯПОНСКИХ АЛЬП

Один из новейших по времени создания международных художественных триеннале Японии, Фестиваль искусств Северных Японских Альп, проходящий с 2017 года, призван возродить очарование богатой лесами и водами гористой местности вокруг города Омати в префектуре Нагано с помощью широкого спектра мероприятий современного искусства [1]. Художественный руководитель Фестиваля, известный японский искусствовед и куратор Фрам Китагава, более двадцати лет успешно реализует созданную им уникальную стратегию ревитализации отдаленных регионов Японии средствами современного искусства [2].

Концепция Фестиваля искусств Северных Японских Альп опирается на четыре ключевых понятия: вода, земля, деревья, небо [1]. Культура и традиционный сельский образ жизни региона сформировались на основе этих понятий. На горных реках Северных Японских Альп возведены грандиозные гидросооружения; сезонные ветра переносят теплые и холодные воздушные массы, выпадающие на землю обильными дождями; регион богат лесами с уникальной растительностью. Произведения художников, как правило, базируются на четырех составляющих концепции. Мероприятия, проводимые в рамках Фестиваля, направлены на создание местных сообществ: взаимодействие приглашенных к участию японских и зарубежных художников и местных жителей рассматривается как крайне важное.

Рассмотрим некоторые сайт-специфичные инсталляции, созданные художниками в соответствии с ключевыми понятиями концепции Фестиваля для экспонирования в конкретном месте.

Произведение Джеймса Тапскотта «Arc ZERO» (2017) – размышление о тончайших гранях между объективной и субъективной реальностью, между светом, тенью и отражением. Каменный мостик, переброшенный через небольшую речку у входа в старый буддийский храм вблизи города Омати, опоясан аркой диаметром 6 метров. Арка постоянно окутана искусственным туманом, создающим своеобразный портал в другой мир. В темное время суток тщательно продуманная система подсветки и зеркал выбеливает туман, делая его еще ярче, а проход по мосту – еще темнее, что напоминает последние мгновения солнечного света перед затмением луны в полной темноте [3].

Хитоси Курияма в своем произведении « $0=1$ – change and conservation» (2017) исследует эквивалентность понятий «небытие» и «существование», опираясь на разработанную им теорию « $0=1$ ». Инсталляция размещена в традиционном японском хранилище в Омати и представляет собой пять подвешенных к потолку цилиндров из жаропрочного стекла. Вода, находящаяся в каждом цилиндре, нагревается лампой накаливания, и, испаряясь, поднимается к верхней части цилиндра, где охлаждается системой охлаждения до состояния льда, который, в свою очередь, опускается в тарелку в нижней части цилиндра и вновь нагревается до парообразного состояния. Система замкнута, поэтому, в отличие от природных систем, вода не теряется. По словам художника, таким образом он выражает «олицетворение системы циркуляции воды великой природы Японских Альп, фокусируясь на фазовых изменениях и сохранении воды» [4].

Известная финская художница Маария Вирккала, исследуя невидимые границы между публикой и сценой, создала инсталляцию «Акт» (2017) в Лесном театре на открытом воздухе вблизи города Омати. В качестве объектов инсталляции художница использовала огромную стеклянную чашу с водой, шесть аквариумов, пианино, нотную тетрадь с полупрозрачными изображениями бабочек, старые деревянные лавки (семь из которых были специально позолочены), расставленные в геометрическом порядке в импровизированном зрительном зале, природные элементы – туман и дождь, причем капли и брызги дождя, попадавшие в специально поставленные на сцене тазы и кастрюли, и музыка расстроенного пианино формировали звуковой фон инсталляции. Тосио Кондо, куратор Токийской галереи «Арт-Фронт», считает, «что объекты в инсталляции Маарии Вирккала функционируют как проза, а не как объекты с твердой предметностью. Они не являются объектами, которые должны быть оценены как предметы искусства сами по себе, но функционируют как действующие лица по отношению к атмосфере, в которой они выставлены. Их смысл может быть открытым, полагаясь на возможность зрителя соотнести себя с миром за пределами видимого пространства, подобно невидимому приближающемуся кораблю. Они говорят обо всей среде, окружающей произведение, связывая наши мысли, надежды, воспоминания и воображение» [5].

В сайт-специфичной инсталляции «За вуалью» (2017) Кейтлинд Р.К. Браун и Уэйн Гарретт обращаются к проблеме депопуляции населения Омати. Пустующие и заброшенные дома они окутывают, словно паутиной, тонкой полупрозрачной материей, не скрывающей, а выделяющей детали и формы домов. Кратковременная вечерняя подсветка инсталляции напоминает о времени, когда в домах еще жили люди. За время экспонирования тонкая материя-вуаль подвергается быстрым процессам старения: намокает, становится грязной, рвется, в ней селятся насекомые и земноводные, запутываются семена растений, возникают новые временные экосистемы. «Руины, несмотря на свое состояние упадка, каким-то образом переживают нас. И культурный взгляд, который мы обращаем на руины, – это способ освободиться от тисков пунктуальной хронологии, отбросить себя во времени», – считает профессор Лондонского университета Брайан Диллан [6].

Николай Полисский создал инсталляцию «Бамбуковые волны» (2017) после консультаций с представителями локального сообщества. Художник описывает это так: «...со мной на встречу пришли японские старики. Они все знают про бамбук, как с ним работать, и мне они все объясняли. Конечно, вначале отнеслись ко мне с подозрением, как крестьяне обычно относятся к чужим. Но когда они поняли, что я вовсе не хочу им навязывать что-то чужеродное, а действительно пытаюсь понять этот материал, что-то новое в него вдохнуть, они стали со мной работать, подсказывать. У нас получилась вполне японская вещь» [7].

Именитый японский художник Тосикацу Эндо, участник documenta 8 (1987), 45-й, 46-й, 54-й и 55-й Венецианских биеннале (1988, 1990, 2011 и 2013 соответственно),

Биеннале Сан-Пауло (1994) и множества других престижных выставок по всему миру, работает с четырьмя основными элементами природы – водой, землей, огнем и деревом, которое он подвергает обжигу. Его скульптуры и инсталляции, как правило, минималистичны, он сознательно убирает декоративные элементы, вынуждая зрителя сосредоточиться на художественном нарративе произведения. Вода – один из четырех используемых Тосикацу Эндо природных элементов. В инсталляции «Съемка – Лес под дождем» (2017) художник исследует сакральность природных элементов.

Инсталляция финской художницы Миллы Ваахтера «Линтумаа (Страна птиц)» (2021) создана из стекла и латуни, причем стеклянные детали инсталляции были созданы в традиционной технике стеклодувама финской деревни Нуутаярви. «Я интерпретирую тему леса, создавая скульптуры из стекла и латуни, вдохновленные маленькой флорой лесной подстилки, – говорит художница. – Воображаемые скульптуры растений имеют большие размеры и реагируют на окружающий их лес цветом, звуком и движением. Мхи, мелкие ягоды и цветы вырастают большими. Используя этот подход, я стремлюсь создать опыт удивления, который испытывает маленький ребенок в лесу. Я хочу воссоздать тот же опыт для взрослых, которые часто забывают о нем» [8]. Синтез традиционных ремесел и современного искусства важен как для Финляндии, так и для Японии.

Инсталляция японской художницы Какидзакэ Чикай «Путешествие семени» (2021) является авторским повторением ее произведения, созданного в 2019 г. во время пребывания в арт-резиденции в рамках проекта «Shinano-Omachi Asahi AIR». У входа в одну из комнат в дом на торговой улице Омачи расстелен яркий ковер, созданный художницей из эндемичных растений, собранный в лесу Синано-Омачи местными жителями. В природной среде семена растений разносятся ветром, животными, людьми, смываются дождями. Здесь же семена раздаются автором работы всем желающим. «Путешествие семени» обращает внимание на важность и красоту природных составляющих в круговороте жизни.

Французский художник Николя Дарро разместил звуковую инсталляцию «Кристалльный дом» (2021) в помещении склада на торговой улице Омачи. Художник переосмыслил тяжелый труд носильщиков на древней «соляной дороге», которая вела от порта Омачи через горные перевалы Северных Японских Альп. Инсталляция включает ряд механических звуковых объектов – фигур людей, несущих рыбу и соль, птиц, меняющих свою окраску в зависимости от времени года, обезьяны с банджо, лягушек с ударными инструментами, вибрирующего куска ткани и т.д. Предписанное сочетание объектов и звуков импровизированного оркестра, ветра, дождя, шума волн на морском берегу превращает помещение склада в своеобразную музыкальную шкатулку, отображающую, по мнению художника, исторические и природные компоненты местности [1].

Часть инсталляций предназначена для временного экспонирования только во время триеннале, часть создается для постоянного экспонирования, но работа с местным контентом является неотъемлемой и важнейшей составляющей произведений сайт-специфичного искусства, создаваемого японскими и приглашенными зарубежными художниками в рамках Фестиваля искусств Северных Японских Альп.

Литература

1. Northern Alps Art Festival [Electronic resource]. – Mode of access: <https://shinano-omachi.jp/en/>. – Date of access: 13.04.2022.
2. Kenigsberg, E. The Global and Local Context of Japanese Contemporary Art Triennales / E. Kenigsberg // Culture and Global Challenges: 15th Intern. conf. of Arts Researchers, June 29–30, 2022 / Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University; ed.: N. Gengiuri [et al.]. – Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, 2022. – Pp. 173–174.
3. James Tapscott [Electronic resource]. – Mode of access: <https://studio-jt.net/arc-zero-nimbus-japan/2b2m7l55isn9uanuvjz5vnac7uelq9>. – Date of access: 11.07.2022.
4. Hitoshi Kuriyama [Electronic resource]. – Mode of access:

http://hitoshikuriyama.com/en/works_en/change_and_conservation_01_en.html. – Date of access: 28.06.2022.

5. Maaria Wirkkala [Electronic Resource]. – Mode of access: <https://www.maariawirkkala.com>. – Date of access: 10.07.2022.

6. Caitlind, R. C. Brown & Wayne Garrett [Electronic resource] / R.C. Caitlind. – Mode of access: <https://incandescentcloud.com/2017/07/28/beyond-the-veil/>. – Date of access: 22.05.2022.

7. Васильева, Ж. На Красной площади представлена «Новая античность» Николая Полисского [Электронный ресурс] / Ж. Васильева // Российская газета. – Режим доступа: <https://rg.ru/2021/07/28/reg-cfo/na-krasnoj-ploshchadi-predstavlena-novaia-antichnost-nikolaia-polisskogo.html>. – Дата доступа: 28.07.2021.

8. Milla Vaahtera [Electronic resource]. – Mode of access: <https://millavaahtera.com>. – Date of access: 28.06.2022.

Куличкова Ю.С., Куманева И.П.
(Российская Федерация, г. Владивосток)

О ВЛИЯНИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ПОЛЕЙ В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ НА СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Постоянная визуальная среда, её насыщенность зрительными элементами оказывают мощное воздействие на состояние человека. Через органы зрения человек получает до 90% информации.

В повседневной жизни визуальную среду человека формируют предметы различной величины, формы, разной чёткости и цвета.

Всеобщая урбанизация, начиная с XX века, отторгла человека от естественной визуальной среды. Этому в значительной мере способствовало применение массовых градостроительных материалов, в результате чего во многих городах преобладает серый цвет, визуальная среда насыщена прямыми линиями и углами.

Различными психологическими исследованиями выявлено, что длительное пребывание человека в условиях недостатка информации для органов чувств приводит к сенсорному голоду. В таких условиях работают полярники, спелеологи, моряки-подводники, космонавты, лётчики, машинисты метро, шахтёры и люди, занятые однообразным трудом в замкнутом пространстве. В интерьерах помещений много материалов, отличных от природных: полированные поверхности мебели, пластик, линолеум, керамическая плитка, плёнки, стекло, гофрированный алюминий, решётки и т.п.

Биологическая сторона вопроса влияния визуальных полей подробно рассмотрена в работах профессора В.А. Филина [1, 2, 3].

Глаз – самый активный, в смысле движения, из органов чувств человека. Он постоянно перемещается в горизонтальной и вертикальной плоскостях благодаря природе глазодвигательного аппарата, в частности, работой его нервных центров и свойствами его мышц, являющимися самыми быстродействующими в организме. Потребность глаза постоянно двигаться обусловлена тем, что в неподвижном состоянии он воспринимает визуальную информацию очень малым участком сетчатки – 0,4 мм в диаметре [3]. Постоянное движение глаз между точками объекта называют саккадами.

Внимание наблюдателя привлекают наиболее заметные и значимые точки наблюдаемого объекта. Наибольшее внимание привлекают углы, которые являются главным элементом для фиксации взора после очередной саккады, при этом глаз чаще фиксирует острые углы, чем прямые.

Таким образом, визуальная среда оказывает непосредственное влияние на физиологическую сторону восприятия её человеком.

Для оптимальных условий работы глаза необходимо постоянное перемещение объекта по сетчатке.

Всю видимую среду можно разделить на естественную, которая полностью

соответствует физиологическим нормам глаза, и искусственную. Естественная среда может быть благоприятной и неблагоприятной для зрения. Последняя же, в свою очередь, разделяется еще на гомогенную и агрессивную.

Гомогенная среда – среда, в которой видимая составляющая либо весьма ограничена, либо же совсем отсутствует. Примерами такой среды в природе могут являться огромные снежные просторы Арктики, а в искусственной – бетонные здания.

В настоящее время строительство бетонных сооружений стало массовым. Именно оно является решающим фактором в создании внешнего вида городов. Сам по себе этот факт рассматривается позитивно: благодаря ему можно на меньшей площади поселить большее количество людей. Но строительство таких зданий сильно влияет на внешний вид городов, все больше обостряя проблему визуальной среды. Так, в городах появляется все большее количество гомогенных полей, которые, в основном созданы торцами зданий. Глядя на такую стену, глаз не может найти точки фиксации.

Механизм нарушения работы зрения в гомогенных визуальных полях связан с тем, что фоторецепторы работают на перепадах освещённости. В гомогенной среде на большой площади рассмотрения отсутствуют контуры фигуры, и не задействован тот минимум нервных клеток, который необходим для переработки информации о зрительном восприятии.

В городах распространена практика настенной живописи, которая помогает уменьшить количество гомогенных полей, однако она не получила большого распространения.

Окружающую среду, в которой человек одновременно видит большое количество одинаковых элементов, называют агрессивной видимой средой. Типичными примерами агрессивных видимых полей являются тексты. Достаточно одного взгляда на любую из них, чтобы испытать неприятные ощущения.

При свободном рассматривании агрессивного поля, высокая плотность одних и тех же элементов не позволяет глазу физически справиться с задачей фиксации одного элемента.

Любые сочетания разных видов агрессивных полей не снижают общей агрессивности поля.

Современная архитектура в большинстве случаев создаёт агрессивную видимую среду в городе. Изображения, полученные правым и левым глазами, трудно слить в единый зрительный образ. Так, при взгляде на многоэтажный дом на область ясного видения сетчатки в 2° приходится более одного окна, при угле охвата окна в 1° . В таких условиях не может полноценно работать бинокулярный аппарат глаз.

Взор переносится с одного окна на другое через 0,5–1 с. И после каждой саккады в мозг идёт один и тот же сигнал: «окно», «окно», «окно» и т.д. Такая повторяемость неизбежно ведёт к перегрузке мозга одной и той же информацией.

Здания с вертикальными рустами создают агрессивное поле по типу тельняшки.

В агрессивной среде человек, окружённый множеством одинаковых видимых объектов, не может чётко выделить тот объект, на который он смотрит, в то время как идентификация объекта, фиксируемая глазом, является одной из важнейших функций зрения.

Одной из причин возникновения агрессивной визуальной среды является простая технология её создания.

Согласно работам В.А. Филина, для формирования визуальной среды следует руководствоваться двумя факторами: размерами области ясного видения сетчатки глаза и амплитудой саккад. Как указано выше, размеры центральной области ясного видения составляют 2° .

Для успешной фиксации два одинаковых объекта должны быть разнесены не менее, чем на 2° . Общее число одинаковых объектов не должно превышать 5.

Исходя из вышеизложенного, оптимальным видимым полем в архитектурной

среде будут визуальные поля с размером отдельных элементов 1° , расстояние между элементами $2,5^\circ$, число однотипных объектов не более 5, при этом объекты могут различаться по конфигурации.

Компенсацией существующих гомогенных и агрессивных полей в городской среде может быть повсеместное озеленение.

Литература

1. Филин, В. А. Архитектура, как проблема видеоэкологии / В. А. Филин // Архитектура и культура. – М.: ВНИИТАГ, 1990. – С. 119–123.
2. Филин, В. А. Видимая среда в городских условиях как экологический фактор / В. А. Филин // Урбоэкология. – М.: Наука, 1990. – С. 45–61.
3. Филин, В. А. Видеоэкология / В. А. Филин. – М.: Видеоэкология. – 512 с.: ил.

Лавыш К.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ВОСТОЧНОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

В белорусском искусствоведении вопрос о воздействии художественной культуры Востока на искусство средневековых городов Беларуси X–XIV вв. долгое время оставался совершенно неразработанным. Исследователи чаще всего рассматривали западные связи и их влияние и не уделяли должного внимания восточным, в то время как они сыграли важную роль в формировании той художественной среды, в которой происходило формирование искусства всего восточнославянского круга, в том числе средневековых городов Беларуси.

Традиция изучения восточных и византийских связей в искусстве Древней Руси была заложена еще в дореволюционной искусствоведческой науке. Кондаков Н.П. в своем труде «Русские клады» (1896) провел аналогии некоторых типов древнерусских украшений (шейные витые гривны, криновидные подвески, колты с перегородчатыми эмалями, некоторые виды фибул, поясные украшения и подвески к поясам) с украшениями народов Востока и Византии, а также кочевой степи. Он поставил вопрос о роли восточно-византийского наследия в искусстве Западной Европы и Древней Руси, проанализировал особенности характера зооморфных мотивов в восточном, византийском, западноевропейском и древнерусском искусстве.

Широко развернувшиеся в советские годы археологические исследования охватили обобщением и научной атрибуцией огромный материал, однако проблемы взаимодействия и связей культур, в отличие от дореволюционного периода, оказались на долгое время под запретом. Этому препятствовала существовавшая тогда теория автохтонности древнерусского искусства, которая исключала связи, влияния, заимствования. Анализ памятников художественного ремесла Древней Руси всегда имел одну серьезную проблему. В трудах историков искусства он, как правило, оторван от той среды, в которой когда-то существовали эти вещи, в то время как в публикациях археологов многочисленные художественные произведения рассматриваются вне связи с развитием искусства.

Постепенно исследователи стали обращаться к изучению отдельных аспектов этой сложной и многогранной проблемы (Б.А. Рыбаков, Н.Н. Воронин, В.Н. Лазарев, Г.К. Вагнер, М.В. Алпатов, Т.И. Макарова, В.П. Даркевич, А.В. Банк), а некоторые уделили ей более пристальное внимание (А. Грабар, Л.А. Лелеков, Л.И. Ремпель).

Проблема восточных традиций в ювелирном искусстве Древней Руси, а также вопрос восточного происхождения ряда растительных и зооморфных мотивов освещены в исследованиях Т.И. Макаровой («Перегородчатые эмали Древней Руси», 1975). В 1967 г. ей была предпринята первая попытка составления свода импортной

керамики восточного происхождения. В ее свод «Поливная посуда: из истории керамического импорта и производства Древней Руси» вошли известные на тот момент 30 образцов поливной посуды.

Вопросы международных связей и влияний в древнерусском искусстве освещены в работах В.П. Даркевича. Художественные связи с Византией и Востоком рассмотрены в двух его работах: «Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв.» (1975), «Художественный металл Востока» (1976). В них дан полный свод светских византийских и восточных изделий, найденных на территории СССР, очерчен тот круг памятников, на которые могли ориентироваться древнерусские мастера и которые могли повлиять на образный строй и иконографию их произведений. Используя эти памятники, он проследил, какие византийские и восточные мотивы могли проникнуть в искусство Руси и какой переработке они подверглись. Автор обратил внимание на сходство византийского и древнерусского ювелирного убора, поддержал мысль о генетической связи двухстворчатых браслетов и колтов с византийскими образцами.

Пожалуй, единственными специальными исследованиями, посвященными вопросам связей древнерусского искусства с Востоком, являются работы Л.А. Лелекова. Он впервые рассмотрел связи Руси с Востоком на теоретическом, системном уровне, определил их роль в древнерусском искусстве. В своей публикации «Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса)» (1975) и отдельной книге «Искусство Древней Руси и Восток» (1978) он объединил в единый ряд характерные черты в области общественной жизни, мировосприятия, изобразительного искусства и архитектуры, заимствованные из восточной культуры. По сути, в этих работах представлена программа изучения культурных и художественных связей Руси с миром Востока, обозначены основные направления исследования.

В современной археологии и искусствоведении эта проблематика нашла свое дальнейшее развитие (Р.С. Орлов, Ю.М. Лесман, И.А. Стерлигова, С.С. Рябцева, В.В. Мурашева, Ю.Л. Щапова, Б.Г. Васильев, В.Ю. Коваль, А.В. Чернецов, Л.А. Беляев). Ковалем В.Ю. составлен свод импортной восточной керамики на Руси («Керамика Востока на Руси. IX–XVII века», 2010). В 2010 г. под редакцией Н.А. Макарова и В.Ю. Коваля вышел сборник «Русь и Восток в IX–XVI веках», посвященный изучению различных аспектов связей средневековой Руси со своими восточными соседями (Волжской Булгарией, Золотой Ордой, кочевниками Причерноморья).

Все большее внимание исследователей привлекает проблема связей художественной металлообработки Киевской Руси с ремесленной традицией Востока. Этой проблемой много и плодотворно занимался Р.С. Орлов. На основании анализа особенностей химического состава металла, конструкции пояса древнерусского дружинника, конструкции деталей ременной гарнитуры, а также ее орнаментального декора он пришел к выводу о формировании новых художественных школ в Киевской Руси под воздействием традиций исламских центров тюркетики. Отдельная монография, посвященная древнерусским ременным наборным украшениям, принадлежит В.В. Мурашевой («Древнерусские ременные наборные украшения», 2000). Она проследила особенности конструкции и декора ременных бляшек и создала их типологию. Исследовательница пришла к выводу, что традиция наборных поясов, заимствованная древнерусскими дружинниками в кочевнической среде, восходит к Хазарии, которая была родиной пояса венгерского типа со свободно свисающим концом. Эти пояса служили определяющим стереотипом для изготовления наборных поясов, распространенных в дружинных древностях Руси X в. Рябцева С.С., посвятившая монографию («Древнерусский ювелирный убор», 2005) и ряд статей процессу формирования древнерусского ювелирного убора и выявлению в этом процессе нескольких пластов заимствований, особое внимание уделяла роли

византийских традиций и образцов. По ее мнению, проблему происхождения многих типов древнерусского городского убора XII–XIII вв. можно решить с помощью византийских материалов, однако крайне ограниченное число последних затрудняет эту задачу. Если в X–XI вв. для парадного ювелирного убора была характерна ориентация на западнославянские (подунайские), прибалтийские и скандинавские образцы, то с конца XI в. основным становится византийское влияние. К переработке византийских образцов в древнерусском парадном уборе она отнесла колты с эмалью и чернью, подвески-рясны, трехбусинные височные кольца, княжеские диадемы, оплечья-бармы, двустворчатые браслеты, витые и плетеные браслеты со щитками, декорированные сканью и зернью.

Та же тенденция характерна и для изучения памятников средневекового изобразительного и декоративно-прикладного искусства средневековых городов Беларуси. Долгое время восточные и византийские традиции в искусстве средневековых городов Беларуси оставались почти без внимания, в основном интерес исследователей привлекали контакты с западным искусством и культурой, лишь в некоторых исследованиях затрагивались отдельные вопросы этой чрезвычайно сложной и широкой темы. В основном изучены предметы восточного импорта. Так, с 60-ых гг. XX в. появляются работы археологов, посвященные таким его статьям, как стеклянная посуда, керамика, шелковые ткани, бусы (Ф.Д. Гуревич, Р.М. Джанполадян, М.Д. Полубояринова, Ю.Л. Щапова, М.В. Малевская, Т.И. Макарова, З.М. Сергеева) [1; 2; 3; 5; 7; 8; 9].

Стеклянным сосудам ближневосточного и византийского искусства, найденным в древнерусских городах, посвящена отдельная монография Ф.Д. Гуревич, Р.М. Джанполадян, М.В. Малевской (1968) [3]. Она основана в основном на материалах раскопок Новогрудка, которые являются самой многочисленной и представительной коллекцией восточного и византийского стекла не только на Руси, но и в Европе. Авторы провели тщательный анализ художественных и технологических характеристик сосудов. Особую ценность этой монографии придают тщательно выполненные реконструкции, в которых по фрагментам восстановлены профили и декор сосудов. На протяжении 1980-ых гг. Ф.Д. Гуревич предприняла попытку составления свода предметов византийского импорта в Западной Руси, куда вошли изделия из стекла, керамики, шелка, камня [2].

Сергеевой З.М. предпринята попытка обобщить материалы византийского и восточного импорта, происходящего из западнорусских земель в X–XIII вв. (шелковые ткани, монетное серебро, каменные и стеклянные бусы, амфорная керамика, фаянсовая керамика, стеклянные сосуды) [7; 8; 9].

В работах Ю.Л. Щаповой, посвященных стеклоделию Древней Руси и Византии («Византийское стекло. Очерки истории», 2004), проанализирован весь спектр стеклянных византийских изделий, найденных на территории Руси (в том числе и на территории Беларуси): сосуды, браслеты, бусы. Она составила каталог сосудов византийского происхождения (по находкам на территориях византийского культурного круга), используя данные спектрального анализа, проанализировала особенности химического состава византийского стекла, уточнила реконструкцию форм сосудов, восстанавливаемых по фрагментам, предложила ряд правил расчета пропорций византийских сосудов, рассмотрела особенности процесса изготовления и декорирования стеклянных изделий.

Что касается местных произведений искусства, созданных под влиянием художественной культуры Востока, то здесь только отмечен и опубликован ряд памятников.

Еще в 1920-ых гг. Н.Н. Щекотихиным были проанализированы и опубликованы фрески Полоцкого Борисоглебского монастыря и смоленских храмов на Смедыни [10]. Он отметил ряд растительных мотивов, а также композиции с сердцевидными

элементами, которые, по его мнению, выявляют связи с византийской и восточной орнаментикой. Щекотихин Н.Н. отметил тот факт, что в орнаментации храмов на Смедыни использован прием имитации восточных и византийских тканей в росписях. Он охарактеризовал основные мотивы таких росписей и привел им аналогии (кресты с закругленными концами, сердцевидные фигуры, сочетание сердцевидных фигур с завитками и крестоподобными фигурами).

Большую ценность имеют публикации археологов Ф.Д. Гуревич, Н.Н. Воронина, Г.В. Штыхова, С.В. Тарасова, Д.В. Дука, Э.М. Загорульского, П.Ф. Лысенко, О.А. Макушникова, Я.Г. Зверуго, Л.В. Дучиц, О.Н. Левко, Л.В. Колединского, Т.С. Бубенько, Ю.А. Зайца, а также энциклопедическое издание «Археалогія Беларусі» в четырех томах. Этими авторами опубликован ряд изделий художественного ремесла с растительными и зооморфными мотивами, происхождение которых связано с восточной и византийской традицией, а также приведены сведения о находках шахматных фигур. В 2000-ых гг. О.В. Медведевой составлен свод всех известных на данный момент находок шахматных фигур на территории Беларуси [4]. Наиболее выразительные и высокохудожественные памятники мелкой пластики и декоративного искусства опубликованы Н.Ф. Высоцкой в двух альбомах: «Пластыка Беларусі XII–XVIII стст.» (1983), «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII стст.» (1984).

Пуцко В.Г. выделяет группу изделий, которые были созданы византийскими мастерами различного профессионального уровня, переселившимися на Русь, прежде всего в Киев, из Византии после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 году [6]. Следы их деятельности отчетливо прослеживаются в Киеве и Галиче, однако в отношении Полоцка, Турова, Пинска, Новогрудка этот вопрос остается открытым. Найденные там изделия сами по себе еще не дают основания решать вопрос положительно, хотя уже позволяют предполагать отражение в них тех же самых византизующих тенденций. Указанные выше византийские предметы личного благочестия необходимо рассматривать на фоне непосредственных контактов земель Западной Руси с Византией, которые включают в себя брачные союзы, высылку полоцких князей в Константинополь, вручение дара Евфросинье Полоцкой, паломничество, назначение греческих священников.

В последнее время К.А. Лавыш в монографии «Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X–XIV вв.)» (2008) предпринята попытка преодолеть существующую в современном искусствоведении фрагментарность в освещении вопроса культурных и художественных связей средневековых городов Беларуси со странами Востока и Византией в X–XIV вв. и воссоздать их целостную картину, а также проследить их динамику. Процесс усвоения традиций и мотивов восточного и византийского искусства в средневековых городах Беларуси рассмотрен в общеевропейском контексте; классифицированы предметы восточного и византийского художественного импорта, прослежены особенности географии и хронологии его распространения, определена его роль в формировании памятников искусства X–XIV вв.; выделены мотивы восточного происхождения в монументальной живописи, художественном ремесле и рукописных памятниках средневековых городов Беларуси; выявлены и проанализированы художественные особенности произведений с мотивами восточного происхождения, их иконографическая и стилевая специфика, прослежен процесс трансформации восточных мотивов на местной почве и пути проникновения восточных мотивов в искусство средневековых городов Беларуси.

Таким образом, характеризуя состояние историографии данного вопроса в белорусском искусствоведении, можно сказать, что накоплен определенный эмпирический материал, предпринята попытка осмысления влияния византийских и восточных традиций на искусство средневековых городов Беларуси как целостного

феномена, включающего в себя импорт византийских и восточных изделий, а также процесс заимствования и трансформации на местной почве мотивов восточного происхождения в монументальной живописи, художественном ремесле и рукописных памятниках. Однако проблема воздействия Византии и Востока на искусство средневековых городов Беларуси, как целостного и разностороннего процесса, требует дальнейшей разработки. Контакты со странами Востока и Византией занимают особое место в культурной и художественной жизни средневековых городов Беларуси. Выявление связей с этими регионами чрезвычайно важно для полноценного понимания условий формирования и особенностей развития искусства всего восточнославянского круга. Именно они во многом определили специфику восточнославянской художественной традиции.

Литература

1. Гуревич, Ф. Д. Ближневосточные изделия в древнерусских городах Белоруссии / Ф. Д. Гуревич // Славяне и Русь: сб. ст. к 60-летию акад. Б. А. Рыбакова / ред. кол.: Е. И. Крупнов [и др.]. – М.: Наука, 1968. – С. 34–36.
2. Гуревич, Ф. Д. Византийский импорт в городах Западной Руси в XII–XIII вв. / Ф. Д. Гуревич // Византийский временник. – 1986. – Т. 47. – С. 65–81.
3. Гуревич, Ф. Д. Восточное стекло в древней Руси / Ф. Д. Гуревич, Р. М. Джанполадян, М. В. Малевская. – Л.: Наука, 1968. – 26 с.
4. Медведева, О. В. Сярэдневяковыя шахматы Беларусі (гісторыка-археалагічнае даследаванне) / О. В. Медведева. – Мінск: Інстытут гісторыі НАН Беларусі, 2005. – 82 с.
5. Полубояринова, М. Д. Стеклянная посуда древнего Турова / М. Д. Полубояринова // Советская археология. – М.: Наука, 1963. – № 4. – С. 233–238.
6. Пуцко, В. Візантыйскі мастацкі “імпорт” пач. XIII ст. паводле археалагічных знаходак у Беларусі і на Украіне / В. Пуцко // Беларусіка. – Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – С. 203–208.
7. Сергеева, З. М. К изучению восточного импорта из памятников X–XIII вв. Белоруссии (по материалам сердоликовых и хрустальных бус) / З. М. Сергеева // Гомельщина: археология, история, памятники: тезисы 2-й Гомельской обл. научн. конф. по ист. краеведению, Гомель, 1991 г. / Гомел. обл. археол. центр, Гомел. обл. совет белорус. добровольн. о-ва охраны памятников истории и культуры, Гомел. обл. краевед. музеев. – Гомель, 1991. – С. 92–94.
8. Сергеева, З. М. О распространении шелковых тканей в памятниках X–XIII вв. Беларуси / З. М. Сергеева // Гістарычна-археалагічны зборнік. – 1996. – № 8. – С. 194–197.
9. Сергеева, З. М. Археологические материалы о торговле Западнорусских земель в X–XIII вв. (по находкам южного иноземного импорта) / З. М. Сергеева // Труды VI Междунар. конгресса славянской археологии: В 5 т. – М.: Эдиториал УРСС, 1997–1998. – Т. 4: Общество, экономика, культура и искусство древних славян. – 1998. – С. 154–160.
10. Шчакаціхін, М. Фрэскі Полацкага Барысаглебскага манастыра / М. Шчакаціхін // Наш край. – 1925. – № 1. – С. 18–27.

Лампе И.Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОЯВЛЕНИЕ ЯПОНСКОЙ ФИЛОСОФИИ ДЗЭН В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ КОВЗАНОВИЧ

Японская культура – результат многовековой деятельности нескольких народов, чьи культуры соединились на Японских островах, привнося свои экономические, бытовые и особенно религиозные представления на общую территорию. Чтобы понять культурную жизнь народа в ее многообразных аспектах, включая трепетную любовь японцев к природе, необходимо понять основы дзэн-буддизма, без которого невозможно воспринять японский характер [4, с. 385].

Это индийское учение появилось в Японии в V–VI вв., иммигранты из Кореи и Китая выступали его носителями на первых порах. Постепенно буддизм превратился в государственную религию Японии. Ко времени активного внедрения школы дзэн, произошедшего в XIII в., буддизм успел стать неотъемлемой частью жизни японцев.

Любопытно, что в картинах белорусской художницы Веры Ковзанович мы нашли проявление именно этого учения и его характерного подхода в отношении природы.

Ковзанович Вера родилась в 1984 г. в г. Вилейка, Республика Беларусь. В 2007 г. окончила Белорусский государственный университет культуры и искусств, а в 2004 г. начала свою выставочную деятельность. Она является участником республиканских и международных выставок, конкурсов и проектов в Беларуси, России, Албании, Словакии, Италии и других странах. В 2008 г. прошла ее персональная выставка «Дыярыюш» в Галерее «Университет культуры» в г. Минске. С 2016 г. куратор Международного сообщества акварели в Беларуси. Ее работы находятся в Музейном комплексе истории и культуры г. Орша, Международном музее акварели в г. Фабриано, Италия, Национальном художественном музее Республики Беларусь. Член Союза художников.

Еще со студенческих лет ее композиции подчинялись принципу «минимум средств, максимум выразительности». В своих картинах художница воспринимает вещи с художественной точки зрения, перерабатывает их творчески, не пытаясь извлечь какую-то утилитарную выгоду. В соответствии с философией дзэн, она преодолевает типичное противопоставление «красивого» и «безобразного», поскольку в дзэн эстетично то, что возникает как некое неповторимое, мгновенное, никогда более не повторяющееся событие [4, с. 500]. В ее картинах нашли свое отражение характерные признаки японской эстетики, выросшей на основе философии дзэн: скромность, простота, незаметность, одиночество [4, с. 500–501]. Работы художницы лаконичны и, тем не менее, очень выразительны, ей вполне хватает монохромной гаммы чтобы передать многочисленные оттенки красок: они легко угадываются по сюжету картины.

Отход от цвета у Ковзанович произошел осознанно. Для того, чтобы отразить все переживания, связанные с изображаемым сюжетом, Вере достаточно черного цвета, аналогично тому, как делали это мастера традиционной японской живописи тушью, суйбокуга. Для художников-монахов этого направления живопись представляла собой и часть философии, и часть религиозной практики учения Дзэн [6, с. 8–12].

В основе лежал постулат о том, что для выражения возвышенных мыслей ученых-монахов, «музыка для глаз (живопись)» подходит наиболее всего. Впервые, применительно к живописному искусству, этот принцип был сформулирован Чжан Яньюанем (815–875): «Можно сказать, что тот достиг своей цели, кто сумел написать картину так, чтобы в ней чувствовались все пять цветов, при помощи одной лишь чёрной туши. Но если сознание будет подвержено лишь пяти краскам, то тогда образы вещей будут неверными» [5, с. 179].



Рис. 1. Работа «Трохкутнік», 2019 г., размер 60х42 см., акварель, бумага

Традиционно монохромную живопись превозносят за те качества, которые издавна ценятся в каллиграфии: твёрдость линий, выразительность штрихов, экспрессия художника, а также эмоциональность и техническое мастерство формы. До сих пор она сохранила много общих черт с искусством каллиграфии [1, с. 8–12].

Произведения белорусской художницы показывают, что выразительные способности туши безграничны: тушь может демонстрировать различные оттенки настроения. Вере так действительно проще, она понимает, что для нее естественнее работать линией, пятном, фактурой. Отсутствие цветовой палитры помогает художнице, не отвлекаясь на цвет, передать красоту линии, игру теней и душевное волнение.

Вере нет необходимости пользоваться всей палитрой цветов, для нее вполне достаточно черного цвета, поскольку одним им она способна передать все

многообразие переживаний, а также передать время суток и состояние природы.

Традиция живописной практики дзэн сложилась таким образом, что во главу угла ставился момент вдохновения художника, сиюминутный порыв, который являлся отражением экспромта в каллиграфии. Согласно философии дзэн, творческий порыв мастера совершается мгновенно, «здесь и сейчас», на одном дыхании: Вера пишет свои картины очень быстро – как она сама говорит, два-три дня она работает с бумагой, а потом делает один-два штриха кистью – и работа готова (рис. 1).

Для Ковзанович важно уловить этот момент экспромта и сконцентрировать мысль для четкой и внятной передачи образа. Для нее существенно, чтобы образ был передан правдиво и точно – при всей его обобщенности, чтобы он был легко читаем для зрителя. Для автора основное выразительное средство живописи – это не цвет, а линия, пятно и фактура. Она стремится за счет фактуры передать свои идеи.

У художницы имеются авторские повторения картин, и каждый раз в них она убирает лишнее, чтобы оставить на белом листе квинтэссенцию своей мысли или состояния (рис. 2).

Рис. 2. Работа «Зазірнаць скрозь туман», 2018 г., 60х42 см., акварель, бумага



Туманная воздушная среда картины 2018 г. «Зазірнаць скрозь туман», создает впечатление беспредельного пространства, являющегося высшим всеобъемлющим началом, по отношению к которой отдельные детали пейзажа – деревья – выступают как часть к бесконечно великому целому. Вера трактует пространство – один из основных элементов в философии дзэн, *акаш* – как всеобъемлющий элемент, составную часть как человека, так и мироздания. В ее пейзажах прослеживается индивидуально-творческое, эмоциональное отношение к изображаемому. Ее произведения дают возможность проследить эволюцию творческого поиска художницы. Такова серия ее работ 2020 г., приобретенная Национальным художественным музеем Республики Беларусь, «Геаметрыя стану»: «Раўнавага», «Паралелі», «Кропка сходу». На момент написания статьи художница работала над продолжением этой серии, и ею была написана четвертая работа. Таким образом, Вера продолжает свой поиск и развитие используемых ею художественных образов.

В полном соответствии с философией дзэн, В. Ковзанович не ставит своей целью натуралистичное отображение природы. Образы ее картин носят обобщенный, переработанный характер. Они выражены авторской аллегорией, с помощью которой она показывает свои переживания и открывает свой внутренний мир. Эмоциональное состояние художницы тут стоит на первом месте.

Монохромность – яркая отличительная черта художественного видения мастера. Согласно интервью, это проявляется у художницы и в обычной жизни. Минимализм цвета трансформируется и в ее работы. По ее словам, это трудно пояснить – она так видит, «это однозначно монохром и минимализм», который является яркой характеристикой ее творческого подхода. Она цельно и локально обобщает цвет и не делает разделения на свет или тень. Ее работы – градации четного, которые она видит вокруг, а написанные сюжеты – это упрощенное видение элементов белорусского пейзажа, с привнесением элементов аллегории.

Основным сюжетом своего творчества Вера Ковзанович выбрала пейзаж, один из трех традиционных сюжетов суйбокуга. Пейзаж, сансуй (дословно «живопись гор и вод») – жанр японской живописи, призванный воспевать идеализированную природу. В философии дзэн применительно к живописи традиционно считается, что пейзажи воплощают идеалы красоты и естественности. В основе живописи «гор и вод» лежат формы природных объектов и упор делается на восприятие художником общей идеи природы, ее сути. Пейзажная живопись вдохновлялась почитанием природы,

свойственном дзэн-буддизму. В Японии традиционно считали, что жанр сансуй служит средством, позволяющим выражать абстрактные и духовно-философские принципы. Довольно часто в пейзажах, написанных тушью на шелке, отражались вселенские законы [3, с. 48–50]. Считалось, что горы, препятствующие течению энергии, и реки, содействующие ей – основа всякого природного ландшафта, и художники должны не только следовать природе и создавать «формы согласно виду вещей», но и стремиться проникнуть в сущность мироздания, познать законы его бытия и, как говорил Ван Вэй (поэт, художник и теоретик искусства Древнего Китая VIII в. н. э.), «раскрыть душу природы» [2, с. 19–22]. Мастера-монахи не стремились точно передавать изображаемый объект, для них было важно выразить его общую идею. Этому принципу следует белорусская художница.

Сюжет «горы-воды» в Японии традиционно связан с рисованием идеализированной природы и пейзажей [7], однако, Вера трактует его в своей уникальной и самобытной манере, поскольку особенности белорусской природы исключают горы. В своем творчестве автор использует элементы аллегории. Дерево – это образ, символ, с помощью которого В. Ковзанович передает свои идеи, мысли и впечатления. И чем дальше она идет в своем воображении, тем больше она его очеловечивает. Деревья являются важным компонентом живописи белорусской художницы, для нее этот аллегорический образ часто связан с внутренними переживаниями (рис. 3).



Рис. 3. Работа «Нефармат», 2019 г., размер 60х42см, акварель, бумага

Композиция работы 2019 г. «Нефармат» построена на четком ритме параллельных линий, на сочетании черной акварели и белых просветов бумаги, на острой графичной выразительности штриха, отображающего ствол дерева: ровными, почти скучными прямыми линиями художница выделяет ровный строй деревьев, между которыми неожиданно свежей полосой отображает излом – дерево, которое выделяется из общего массива. Стилистически связанный со всей композицией, включенный в общий ритм линий стволов деревьев, излом воспринимается как сконцентрированное выражение чувств, вызванных ровным рядом – упорядоченным – одинаковым – переданным в одном глубоком ощущении порядка. И ассоциируется с чем-то новым, необычным и выходящим за пределы повседневной рутины. Эффект восприятия усиливает зеркальное отражение.

Рис. 4. Работа «Пакручасты бераг», 2018г., размер 60х42 см, акварель, бумага



Вере также довольно близка философская категория дзэн – *югэн*, когда мастер оставляет на листе бумаги свободное пространство, давая возможность зрителю применить интуицию или воображение, чтобы прочесть смысл картины и ощутить в ней источник космической энергии. Обилие пустого пространства листа бумаги позволяет мастеру сделать акцент на одной идее, которая ассоциируется с динамичным широким пространством-акаши, и позволяет продемонстрировать множество нюансов, выражаемых различными штрихами.

В своем интервью Вера говорит: «Я очень люблю белый лист, мне очень нравится работать с белым листом, оставлять его пространство, и это уже проявилось на первом курсе университета. [...] у меня всегда работал белый лист. Сейчас я это осознанно понимаю, а тогда это было интуитивно... на уровне подсознания».

Вобрав в себя мистический дух дзэн-буддизма, произведения Ковзанович в художественной форме воплощают его основные мотивы. Простые черные линии,

нанесенные на белую бумагу, представляют собой сложную модель, подобно тому, как в дзэн несколько произнесенных слов могут быть результатом нескольких часов медитации (рис. 4).

Общая композиция пейзажа «Пакручасты бераг» следует традиционной схеме: на переднем плане изображена трава и ее резкие, изломанные стебли, переплетенные в хаотичной манере, которая подчеркивает напряжение основного сюжета. Отличие этой работы от классического сансуйга состоит в том, что вместо белого пространства, Вера использует инверсию – черный цвет доминирует на полотне и тем самым делает акцент на выразительном отображении пространства. Черная пропасть притягивает взгляд, затягивает зрителя вглубь и создает тревожное, и вместе с тем завораживающее впечатление. Отметим своеобразие черт, выполненных акварелью или оставленных белыми на черном фоне – они выступают на переднем плане: линии берега и травы переданы тонкими, но сильными линиями и штрихами, а торжество бездны в виде огромной пропасти, раскрывающейся с крутого обрыва, передано густо насыщенным непрерывным цветом. Несмотря на совершенно различный масштаб этих образов, они воспринимаются почти как равнозначные величины по значительности своего образно-художественного содержания. Такое восприятие основывается на исключительной выразительности образа первого плана (травы), получившего большое самостоятельное значение благодаря огромной эмоциональной насыщенности, силе чувств и тому действительному отношению к изображаемому, которыми проникнуты каждый штрих, каждая линия, очерчивающая крутой склон берега и изломанный контур травы. В этом пейзаже есть та внутренняя взаимосвязь разных планов, которая предполагает их единство по отношению к бесконечности – бездна ограничена берегом, а берег очерчивает границы бездны – вдвоем они не существуют одно без другого. Их контраст – ярко выражен, усилен и проявлен минимальными выразительными средствами. Картина не содержит ничего лишнего – только квинтэссенцию образа бездны, мрачной и затягивающей: ты смотришь в бездну, а бездна смотрит в тебя.

И если японские художники для выражения своего лирического чувства находили в природе адекватное явление и передавали это чувство как состояние, присущее самой природе [7], то Вера, оставаясь на той же высоте обобщения, выражает свое настроение в значительно более активной форме, не только привнося его в изображаемый мир, но и подчиняя ему изображение.

Главные особенности творчества Веры Ковзанович проявились в большой выразительности, образности и содержательности линий. В той роли, которую играет линия в произведениях мастера, в ее эмоциональном содержании и в ее стилистических особенностях кроется своеобразие творческого метода белорусской художницы. Ее работы наполнены той философской отрешенностью, с которой мастера дзэн взирают на мир, и в то же время, находясь в этом самом моменте, испытывают определенные чувства.

В пейзажах Ковзанович линия передает не только очертания деревьев, как кровеносной системы, аллегии, а их характерные качества, их образное содержание, служит главным средством выражения лирического переживания самой художницы. В насыщенной черным цветом, сильной, резко ломающейся линии, Вера достигает сурового звучания своей строгой простоты и демонстрирует чрезвычайно активное, проникнутое философским началом отношение автора к окружающему миру.

Перечисленные особенности творчества белорусской художницы не исчерпывают своеобразия ее работ, но они чрезвычайно важны, поскольку играют основную роль в достижении той высокой степени раскрытия художественного образа, которая отличает ее произведения. Во всей полноте художественный темперамент Веры Ковзанович, глубина ее проникновения в сущность изображаемого открывает хорошо продуманную философскую концепцию, которой мастер делится со зрителем, оставляя при этом простор для воображения.

Литература

1. Васильева, А. В. Японская живопись суми-э. Цветы четырех сезонов. Пишем растения тушью / А. В. Васильева. – М. : Бомбора, 2020. – 144 с.
2. Мещеряков, А. Н. Книга японских обыкновений / А. Н. Мещеряков. – М. : Наталис ; Рипол классик, 2003. – 257 с.
3. Мещеряков, А. Н. Древняя Япония. Буддизм и синтоизм / А. Н. Мещеряков. – М. : Наука : Главная редакция восточной литературы, 1987. – 192 с.
4. Судзуки, Д. Т. (1870 – 1966) Дзен и японская культура = Zen and japan culture / Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. – СПб. : Наука, Санкт-Петербургская издательская фирма, 2003. – 521, [2] с., [39] л. ил.
5. Штейнер, В. С. Дзен-жизнь: Иккю и окрестности / В. С. Штейнер. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2006. – 288 с. + 2 л. ил.
6. Yoshiho Yonezawa, Chu. Japanese Painting in the Literati Style. / Yonezawa Yoshiho, Yoshizawa Chu. – New York : Weatherhill, 1974. – P. 252.
7. Живопись [Электронный ресурс] // ZENSO. – Режим доступа: <https://zenso.ru/dzen-iskusstvo/zhivopis/>. – Дата доступа: 15.08.2022.

Лю И

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ДЕКОРИРОВКА КИТАЙСКИХ РЕЗНЫХ ЛАКОВЫХ ИЗДЕЛИЙ XIV–XVII ВВ.

Статья выполнена при финансовой поддержке Китайского Совета по Стипендиям (CSC)

(грант № 201908090282)

В статье, на основе изучения, описания и анализа характерных образцов искусства резного лака Китая сделана попытка выявить характерные приемы декорирования изделий XIV–XVII века, в период правления династии Мин (1368–1644). Лаковое мастерство активно развивалось в этот период. Особой популярностью пользовались изделия в технике красного резного лака. Причина такой ситуации напрямую связана с тем что эти изделия вызывали восхищение со стороны королевской династии Мин. Особую любовь к резному лаку имел третий император династии Мин, Чжу Ди (1360–1424 гг., правитель империи Мин в 1402–1424 гг., девиз правления – Юнлэ), который не только сам ценил его, но и несколько раз жаловал изделия резного лака в качестве ценного подарка японскому императору и наложнице в 1403 г. 1407 и 1408. В качестве подарков было передано около 100 изысканных резных лаковых тарелок и шкатулок.



Рис. 1. Ваза в технике красного резного лака. Ветки пиона, лотоса и хризантемы. Высота 15,5 см. Китай, начало XV в. (династия Мин). Музей лакового искусства Мюнстер

Для удовлетворения потребностей господствующего класса в лаковых изделиях, было создано официальное учреждение по производству лаковой посуды, и официальная мастерская лаковых изделий которая занимает доминирующее положение. После того, как император Юнлэ перенес свою столицу из Нанкина в Пекин, он открыл в имперском городе специальную мастерскую по производству лаковых изделий «Го Юаньчан», которая славилась производством высококачественных лаковых изделий в технике резного лака.

Создание фабрики Го Юаньчан в Пекине не только переместило центр производства лака с юга на север, но и привлекло группу квалифицированных мастеров со всей страны. Собираются известные мастера, специализирующиеся на изготовлении лаковых изделий и обслуживающие королевскую семью. Большое количество мастеров с юга были переведены на север и привезли в Пекин свои превосходные навыки изготовления лаковых изделий, что оказало значительное влияние на производство и стиль лаковых изделий на фабрике Го Юаньчан, а мастерство

изготовления лаковых изделий претерпело серьезные инновации [4, с. 25–26].

В связи с ростом мировой торговли китайские лаковые изделия также распространились в Юго-Восточную Азию, Европу и другие места. В этой статье представлено несколько репрезентативных лаковых изделий династии Мин из разных музейных коллекций, чтобы показать декоративные особенности приемов декорирования китайских изделий резного лака в этот период. Наиболее популярными изделиями в этот период были вазы. Тарелки и настольные ширмы. В них воплощены самые распространенные приемы выполнения резьбы. Также в резьбе использованы любимые изобразительные и орнаментальные мотивы этого времени.

Две вазы с тонким горлышком, изготовленные в начале XV века имеют близкую форму, а также близкие по мотивам изображения и технику выполнения резьбы. Резной декор составляют цветы и листья, яркие и естественные, особенно волнистые лепестки, которые выглядят как живые. Тщательно вылепленная композиция отличается высокой пластичностью и пространственной глубиной. Пристальное внимание к деталям проявляется в резьбе различных цветов и растений (в основном пионы, хризантемы, гардении, лотосы и сливы). Резные элементы с большой точностью передают характерные особенности ботанического строения каждого цветка [1, с. 36]. Обе вазы имеют относительно толстый слой лака и гладкую полированную поверхность [3, с. 103].



Рис. 2. Ваза в технике резного красного лака. Высота 16,3 см, диаметр дна 9 см. 1403-1424 гг., Тайбэй, Национальный дворцовый музей

Несмотря на то, что они очень похожи по форме и декоративной теме, есть и различия в интерпретации конкретных декоративных узоров. Цветы и листья, вырезанные на вазе из Мюнстера (рис. 1), меньше и многочисленнее, что делает ее декор более сложным. Горлышко вазы также украшено цветами. Декор сплошным ковром укрывает тело вазы. Цветы и листья, вырезанные на вазе из Тайбеского музея (рис. 2), крупнее, и вся ваза украшена всего несколькими цветами, хотя также эти, большого размера цветы и листья образуют плотный ковер на поверхности вазы. В ваза целом выглядит более простой и элегантной.

Рис. 3. Тарелки в технике резного лака в династии Мин

Тарелки выполнены из красного и желтого лака (рис. 3). У одной резьба выполнена в слое желтого лака, а фон – красного лака, у другой – наоборот. Поскольку они были изготовлены государственными мастерскими для королевской семьи, на них выгравированы изображения драконов и фениксов, представляющих собой символы статуса. Тарелки имеют схожие резные изображения. Дракон или узор, изображающий дракона и феникса вместе, вырезан в середине тарелки в качестве главного украшения. Для придания завершенности композиции фоновые поверхности вокруг фигур заполнены цветочным и облачным орнаментом. По краю тарелки идет цветочный орнамент.

Конечно, разница между этими двумя работами тоже очевидна. Художественное оформление желтой резной лаковой тарелки более сложное, и в декоре используются два традиционных выразительных приема Цзиньвэнь (Цзиньвэнь (Парчовый узор) – один из традиционных узоров украшения ханьской национальности. Он часто используется в качестве вспомогательного украшения, чтобы оттенить фон тематического экрана. Цзиньвэнь включают облачные узоры, водную рябь, спиральные узоры, квадратные закрученные структуры и т. д.) и Кайгуан (Кайгуан: способ



декорирования. В определенной части посуды оставляется свободное пространство – веерообразное, ромбовидное, сердцевидное и т. д., которое затем украшается орнаментом. Часто встречается на резных лаковых и керамических сосудах). Четыре зоны Кайгуан на краю тарелки распределены симметрично, и в них вырезан орнамент в стиле чаньчжи (Чаньчжи: традиционный китайский орнамент в виде сплетающихся веток растений и цветов). Парчовый узор (Цзиньвэнь) в середине тарелки использует две разные линии. Для изображения неба линии квадратов, а для изображения водной поверхности волнистые линии. Вокруг дракона и феникса обвиваются цветы, а внизу вырезаны изображения горы и морской воды, что делает всю картину более динамичной.

На тарелке красного резного лака вырезан только один дракон, и этот дракон обращен к нам лицом. Рисунок дракона на лицевой стороне впервые появился в середине 16 века и стал наиболее распространенной формой его изображения в декоративном искусстве поздней династии Мин [2, с. 104]. В том числе на платях, фарфоре, резных изделиях из различных материалов и т.д. Тарелка красного лака из музея Метополитен не имеет Цзиньвэнь и Кайгуан. Ее декоративные узоры более простые. Она относительно груба в резьбе, а желтый лаковый фон неровный, что является признаком упадка официального мастерства в последний год правления Ваньли (1589–1620) (Ваньли: девиз правления императора династии Мин, в 1572–1620 гг.).



Рис. 4. Настольная ширма красного резного лака. Высота 44,7, ширина 28,4, Китай, династия Мин, 15 век, Токийский национальный музей

Конструктивные детали прямоугольных настольных ширм изготавливают из дерева. Самым экраном служат панно резного лака. На рисунке видно, что вдалеке вырезаны облака и горы, а чуть ближе вырезаны деревья и павильоны. Персонажи вырезаны на переднем плане, и эти персонажи показывают сюжетную линию в разных формах. Нижняя часть рисунка украшена деревьями или камнями. Условная перспектива рисунка многослойна. Композиция и темы основаны на методах выражения китайской живописи. В традиционной китайской культуре облако символизирует благоприятность. Горы и вода представляют собой спокойный и широкий ум. Игра на музыкальных инструментах, чаепитие и вечеринки представляют образ жизни образованных и воспитанных людей. Помимо схожей темы и композиции, эти две настольные ширмы также украшены Цзиньвэнь. Небо изображается волнистой линией, а земля – ромбовидным орнаментом.

Рис. 5. Настольная ширма (секция), красный резной лак. Пейзаж с павильоном и сценой приема. Высота 58,5 см. Китай, XIX в. Штутгарт, Линден-музей



Конечно, есть различия. На второй (рис. 5) ширме лаковая резьба посередине разделена на верхнюю и нижнюю части. Большая часть площади вверху украшена пейзажными фигурами, а небольшая часть внизу украшена чаньчжи. Это делает композицию верхней части более гармоничной.

Три вида изделий из резного лака, представленные в этой статье, находятся в музейных собраниях разных стран. Между тем, они показывают устойчивые принципы создания форм изделий и методов их декорировки в этот период. Они имеют сходство по форме, составу и декоративным темам, и, конечно же, имеют характерные для каждого произведения искусства различия. Сравнивая их, можно обнаружить, что в период правления ранней династии Мин (1368 – 1435) слой лака для резьбы был толще, а полировка более гладкой. Резные лаковые изделия середины династии Мин (1436 –

1521) отличались более тонкой резьбой и имели более изысканные узоры. Слой лака на резных лаковых изделиях в поздней династии Мин (1522 – 1644) был тоньше, а мастерство – грубее, что, конечно же, было тесно связано с упадком национальной мощи в поздней династии Мин.

Литература

1. Monika Kopplin, Lacquerware in Asia, today and yesterday, Memory of Peoples | The Intangible Heritage UNESCO Publishing, 2002, P.240.
2. Watt, James C. Y., and Barbara Brennan Ford. East Asian Lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991, P.388, [pp. 104]
3. Цзи Жосинь, Мин Чу, Дянь Гун, Дяо Ци, Гун И. Процесс резного лака юньнаньских мастеров в ранней династии Мин // The National Palace museum Monthly of Chinese Art. – 08.2018. – С. 96–105.
4. Чжан Фэйлун, Чжун Го Ци, Гун И, Дэ Чуань, Чэн Юй, Фа Чжань, Янь Цзю. Исследование наследования и развития китайского лакового мастерства // Journal of Chinese Lacquer. – 2007. – Вып. 2, – С. 10–35 (на кит. яз.).

Лю Фэй

(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ЖИВОПИСНЫХ РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАК ЭЛЕМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Композиционное построение представляет собой основной организующий элемент художественной формы в живописном произведении. Собственно слово «композиция» (образовано от латинского «compositio») означает «сочинение, составление, сочетание, соединение различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей». В изобразительном искусстве композиция — это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением [1, с. 7]. В теории искусствоведческой науки сформировалось отдельное научное направление — теория композиции. Согласно Н.Н. Волкову, основная и наиболее значимая задача теории композиции – это выработка определенной системы, относящихся к ней понятий в решении смежных вопросов [2, с. 8]. Таким образом, исходя из данного определения, становится очевидна многоплановость концептуального базиса теории композиции, которая не ограничивается единичными моделями описательного характера, а нацелена на системно-исторический анализ произведения искусства, поиск содержательной формы творения художника. Фактор цельности выступает первоначальным признаком композиции, о чем также говорит Н.Н. Волков, используя характеристику «родовой признак» [2, с. 18].

К числу основных средств композиционного построения в живописных работах современных китайских художников, а также и целого ряда мировых мастеров относят «формат, пространство, «центр внимания», ритм, контраст, светотень, цвет, декоративность, динамику и статику, равновесие, симметрию и асимметрию, открытость и замкнутость» [4, с. 146]. Композиция формирует визуальный образ произведения искусства, включая живопись, архитектуру. В качестве примера того, как композиция архитектурного сооружения издревле вдохновляла творческую личность к размышлению о прекрасном и последующему творческому процессу, можно привести фрагмент с высказыванием итальянского архитектора позднего Возрождения венецианской школы Андреа Палладио: «Прекраснейшим примером того, что лучшие мастера Возрождения не считали зазорным для себя повторить хороший образец, может служить ионийская капитель храма Фортуны Вирилис, о которой Палладио писал: «Капитель на углах портика и храма – двусторонняя, чего, насколько помнится, я нигде больше не встречал, но так как композиция эта мне показалась красивой и

изящной, то я ею воспользовался во многих постройках»» [3, с. 77].

Композиционное построение в живописных работах современных китайских художников – это определяющий, в некоторой степени даже стыковочный элемент формирования конкретного образа городского пространства в художественном произведении. Картинное поле материализует на холсте физические краски художника, превращая отдельные штрихи, мазки и линии в сюжетное действо. Разнообразие композиционных структур определяется концептуальным замыслом работ, раскрывающих образ города.

В большинстве художественных произведений современных китайских художников композиционным узлом картин, передающих образы города, выступает конкретный объект городского пространства (постройка, улица, парк и т.д.) или человек, размещенный в пространстве городских сооружений. По Н.Н. Волкову, композиционный узел картины – это главное действие, главные предметы, цель главного пространственного хода или собирающее цветовой строй главное пятно в пейзаже [2, с. 57]. В картине китайского художника Ли Яньчжоу «Теплая зима» композиционным узлом произведения является традиционная китайская постройка в стиле императорской эпохи Китая. Композиционный прием пондерации также может быть отмечен как один из структурных элементов композиционного построения данной работы. Уравновешивание отдаленных от центра композиции объектов осуществлено Ли Яньчжоу с помощью массивных и грубых мазков, которые переплетают образ древнего китайского города с современностью. Членение плоскости посредством геометрических форм архитектурных объектов использовано Ли Яньчжоу в картине «Узкая улочка». Художник геометрически точно выбирает место размещения центрального объекта картины — городского жилого двухэтажного здания. Так достигается эффект сближения, разрабатывается позиция автора по сближению города с человеком, художник заставляет смотрящего погрузиться в тот город, который представляется в воображении автора.

Равновесие в композиционном размещении объектов представлено в картине Юань Юаня «Новый город». Небесное полотно предзакатного города противостоит мрачной темноте автомагистрали. Горизонтальная ось симметрии картины выстраивается посредством размещения композиционного узла картины — цепочки жилых многоэтажек – в центре работы. Вторым по значимости смысловым и композиционным центром может считаться уходящее в закат солнце, которое художник изобразил теряющимся в глубине чернеющего неба. В описываемой работе используются неактивные ритмические структуры, таким образом общая композиция считается как статичная.

Китайские художники посредством создаваемых произведений искусства транслируют явные и неявные послы к обществу. Пространство как элемент композиционного построения чаще всего подчиняется цветовой композиционной задаче. В рассматриваемом нами сегменте живописных работ китайских художников XXI века чаще всего используется неограниченный и глубокий тип пространственного построения. В зависимости от стилистики произведения, это может быть как реальное, так и условное пространство. «Пространство в картине – это и место действия, и существенный компонент самого действия. Это поле сталкивающихся физических и духовных сил» [2, с. 74]. Для картин с изображением городских пространств духовная составляющая чрезвычайно важна и данная метафизическая задача может решаться с использованием передачи сложных пространственных построений. Это можно увидеть на примере картин известного китайского художника Ин Хайхая «Утренние лунтаны», «Абсолютно недалекие воспоминания», «Шанхайский лунтан».

В связи со спецификой изображения города, в работах китайских живописцев изображение пространства занимает либо около 50% от площади полотна, либо (в работах, где выбрана низкая или высокая точка зрения) это только узкая полоса неба (5

– 10 % от площади полотна).

Таким образом, можно утверждать, что важным композиционным приёмом в работах китайских живописцев, раскрывающих образ города, является активное выделение композиционного центра (узла). Композиционный центр в данных работах является также и смысловым и содержит изображение конкретного архитектурного объекта или локации (здание, улица, парк, площадь и др.). Большинство работ на тему городского пространства используют уравновешенную композицию. Ритмические структуры выстраиваются как за счёт элементов с повторяющимися признаками (пятна, вертикали и горизонталы и др.), так и посредством активных пастозных мазков масляной краски. Из спектра типов пространственных построений чаще всего выбираются неограниченные и глубокие, при этом в картинах, опирающихся на реалистичную стилистику, художники изображают реальное пространство, а в работах, стремящихся к экспрессионизму либо абстракции – условное пространство.

Литература

1. Бабенко, А. В. Основы композиции в изобразительном искусстве: учеб.-метод. Пособ. / А. В. Бабенко, Н. В. Хоружая. – Томск: Томский государственный университет, 2011. – 116 с.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 265 с.
3. Zubov, V. P. Архитектурная теория Альберти / В. П. Zubov. – СПб.: Алетейя, 2001. – 466 с.
4. Чеканцев, П. А. Размышления о композиции в изобразительном искусстве / П. А. Чеканцев // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 4. – С. 146–152.

Пискун А.А.

(Республика Беларусь, г. Новополоцк)

ОБУЧЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ

В динамично развивающемся мире дизайн-образование является одним из активно прогрессирующих направлений. Организация дисциплин рисовального цикла, к которым относятся «академический рисунок», «набросок», остро нуждается в изучении и анализе в целях повышения эффективности подготовки.

Станковые художественные дисциплины из-за академической специфики преподавания не всегда учитывают особенности подготовки будущих дизайнеров.

Изучая данный вопрос, мы обратились с анкетированием к студентам-дизайнерам интерьера 1-4 курсов.

Анketируемым было предложено оценить свой уровень владения рисунком, старшекурсников также просили оценить динамику саморазвития. Анализируя самооценку студентов, мы получили следующие данные: 14% обозначили свой уровень рисунка как не меняющийся, 18% считали, что их уровень немного улучшился, 59% отметили улучшение уровня владения навыками рисунка и 9% отметили значительные улучшения.

Большинство респондентов (70%) положительно оценили свой уровень рисунка. Понимая, что самооценка не располагает достоверными данными о реальном уровне владения рисунком, мы более пристальное внимание обратили на причины предполагаемо высокого уровня владения рисунком, указанные студентами в диаграмме динамики развития рисунка. Примечательно, что наиболее значимой причиной указана чёткая организация структуры занятий, данную причину указало 70% опрошенных.

Среди других положительных качеств методической организации занятия было выделено: разнообразие подходов к постановке заданий и задач (9%); использование различных материалов (4%); адекватная оценка умений и навыков (4%); аргументированные критерии оценки от преподавателя (4%); использование

разнообразных видов упражнений для развития навыков рисунка (4%); профессионализм и компетентность преподавателя (23%); доброжелательное отношение к студенту со стороны преподавателя, доверительная атмосфера (14%).

На основании ответов мы пришли к выводу, что студентов стимулируют динамично проводимые, структурно организованные занятия.

Низкую динамику в развитии навыков рисунка отметили у себя 30% респондентов. Из указанных причин, наибольший интерес у нас вызвала следующая: неверное распределение типов заданий, преобладание в рисовальной подготовке длительных академических студий. Это означает, что студенты видели причины, негативно влияющие на уровень рисунка, прежде всего в методической организации занятий. Отметим также, что длительные академические задания были охарактеризованы студентами как статичные и ненужные.

По итогу анализа причин, влияющих на качество преподавания, очевидна закономерность в ответах студентов как положительно, так и отрицательно оценивающих ситуацию в рисовальных дисциплинах. Она заключается в том, что большинство респондентов склоняются к мнению о том, что главным положительным фактором, способным значительно повлиять на обучение, является наличие логически оправданной структурной организации занятия.

Также студентам предложили перечислить качества рисунка полезные в профессии дизайнера. Мы получили следующие данные: скорость рисования, свободное владение быстрым рисунком (23%); развитие глазомера, чувство пропорций (14%); придание материальности изображаемым объектам (2%); владение светотенью, тоном (9%); развитие концептуального мышления (5%); передача формы изображаемых предметов, их объёма, построение предметов (14%); овладение ракурсным рисованием (2%); развитие творческого потенциала (10%); развитие образного мышления, воображения (9%); развитие композиционного мышления, овладение принципами композиции (5%); развитие пространственного мышления (14%).

При анализе предоставленных качеств, предложенных студентами, нами отмечено, что все они являются важными для рисунка дизайнера, поэтому их следует учитывать при разработке методики обучения.

Разнообразие ответов также указывает на дифференцированное восприятие ожидаемых студентами результатов от занятий. Это подчёркивает индивидуальность студентов, которую следует учитывать для достижения оптимальных результатов в обучении.

Для преодоления статичности, обозначенной студентами при рисовании длительных студий, поступили следующие, вполне логичные предложения, касающиеся изменения структуры занятий: введение краткосрочных творческих заданий, чередующихся с длительными работами; переориентация занятий по академическому рисунку для дизайнеров и архитекторов в сторону эскизности, концептуальности; конечный результат занятий по рисовальным дисциплинам для студентов-дизайнеров видится в умении при помощи рисунка как визуального языка выполнять концепт идеи с возможностью подачи схематичного изображения.

На основании проведённого опроса мы сделали следующие выводы: рисовальные дисциплины, преподаваемые студентам-дизайнерам должны иметь свою специфику с уклоном в быстрые техники рисования; в основу учебно-творческих заданий по рисунку должны быть положены краткосрочные, динамически выстроенные задания, развивающие способности и возможности творческого не натурного рисования.

ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К АКСИОЛОГИИ ОСМЫСЛЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Художественное образование характеризует общие мировоззренческие позиции человека, способствует социализации, интеллектуальному и общекультурному развитию, обретению социокультурной и функциональной грамотности. Воссоздавая в изобразительных образах ситуации своих затруднений и вызванных ими переживаний, человек познаёт самого себя [7, с. 90]. Через познание специфики и роли, законов создания изобразительного образа обеспечивается возможность приобщения обучающихся к накопленному культурному духовно-нравственному, художественно-эстетическому опыту [1]. При этом с точки зрения современных исследователей, в настоящее время на учебных занятиях по искусству обучающиеся не всегда самостоятельны в отношении удовлетворения персональных духовных и жизненно-смысловых запросов, порою лишены возможности самовыражения в недостаточно организованном художественно-эстетическом пространстве урочной и внеурочной деятельности [2; 5].

Это обуславливает размытость представлений и ценностей, отсутствие потребностей в совершенствовании авторских творческих действий, развитии культуры изображения и самовыражения, где важно не просто понимание обучающимися процедур отображения, визуализации (образная видимость), но и ориентация обучающихся на осознанность деятельности, понимание чувств и поведения, с учётом существующих, изобразительно представленных эталонов истины, добра и красоты, гармонично воплощающихся в творческом самовыражении [2].

В современном процессе обучения, когда актуально выражение реального отношения «человек-культура-общество», проблемы механики и эффективных техник изобразительного творчества, соблюдения культуры изобразительных действий выступают одними из востребованных для глубокого изучения и реализации [8]. Ценность осмысленности изобразительных действий обуславливает требования к культуре изображения относительно ряда содержательно-функциональных компонентов. Поэтому считаем необходимым раскрыть отдельные из них, как идентичные отдельным составляющим изобразительной культуры (подкультуры формообразования, стадийности, преобразования, целостности), определяющих задачно-целевую навигацию смысловых действий обучающихся по отражению творческого замысла.

Решение задач передачи особенностей частей и формы объекта соответствует установкам *подкультуры формообразования*, которое раскрывается при наличии определённого знания и умения, возможности связи и сравнения. Если понимать форму как объём, образованный многочисленностью плоскостей, то формообразование призвано осуществляться через внешнее и внутреннее обоснованное изучение формы и структуры; исследование связанных с ними процессов и способов передачи (цветовой и графический облик и т.п.), согласовываясь с императивами достижения композиционных задач. Причём, при сравнении видовой специфики отражения выходит следующее: если в живописной работе освещение вызывает изменение цвета и цветотональных отношений, то в графической – возможно ограничение воспроизведения формы с помощью светотени [3; 9].

Учитывая, что принцип решения большой формы в процессе моделирования объёмов предполагает показ формы предмета без деталей, сосредотачивая более мелкие градации объёмов, упрощая их до элементарно-геометрических, изобразительный приём формообразования (квадратная, прямоугольная, овальная, круглая, треугольная

плоскости и несмысловые формы, связанные со свойствами и качествами объектов изображения) позволяет распределять и достигать целостности внимания как у художника-автора, так и у зрителя [9]. Такой тип восприятия и познания сущности формы обуславливает наличие у художника изобразительного стиля. В направлении следования задачам изобразительной культуры, на основе принципа обобщения формы (обрубовки), возможно сосредоточение внимания не на поверхностных деталях, а на содержании, облегчая перспективное построение поверхностей, развитие опыта видения главного, логического осмысления увиденного для представления конечного варианта изображения [9]. Активизация внимания на парные формы, которые строятся на сопоставлении и сравнении при одновременном, параллельном отображении и связи, обеспечивает глубину высказывания основной идеи работы и достижение цельности композиции [4; 9].

Художественно-эстетическая теория фаз (стадиальности) восприятия и реализации обеспечивает развитие ценностей и задач *подкультуры стадиальности изображения* как знания и умения, возможности упорядоченности и последовательности действий в ситуациях понимания специфики влияния произведения изобразительного искусства на самого автора и будущего зрителя. Ссылаясь на основные идеи теории и принцип фазности, изображение строится поэтапно с учётом выбранных идей, средств и материалов. В ходе построения изображения чаще всего присутствуют следующие стадии (по П.А. Кудину): 1) подготовительная (предварительная ориентировка и настрой на зрителя, выбор и распределение размеров полотна, масс, доминирующего тона; 2) стадия изобразительной работы и восприятия (определение психологических и композиционных средств; учёт соотношений статики и динамики, симметрии и асимметрии, пропорций, ритма, контрастов и нюансов); 3) заключительная стадия – восприятие целостного образа и его оценки (ознакомление зрителей с деталями работы, обеспечение смысловых связей элементов композиции, формирование оценочного эмоционального, интеллектуального, эстетического отношения к изображаемому образу и технике работы) [4; 5]. В отличие от неорганизованного срисовывания натуры, принцип осмысления конструктивной последовательности диктует идеи взаимодействия всех фаз изображения (работа с отношениями, от простого к сложному, от общего к частному) и линейности (выполнение стадий линейного построения, прокладки теней, моделирования тоном и объёмом, обобщения, выявляя большую форму и обеспечивая цельность работы), обеспечивая обогащение зрительного образа, рост числа зрительских ассоциаций и появление эмоционального и эстетического отношения [4; 9].

Подкультура преобразования реализуется на основе знаний и умений, возможностей к формоизменению и смыслоизменению объектов, через практику варьирования смыслового содержания и изобразительных нюансов. С целью активизации внимания к изобразительному сюжету процесс изображения строится на применении определённых смысловых, материальных ассоциаций и учёте информативности, схематизации и формализации изображений. Принципом видоизменения определяется степень, согласованность, мера всех преобразований внутренней структуры и формы поверхности (контур, фактура или цвет). Использование механического приёма изменения зрительной резкости на нечёткое видение (прищуривание) позволяет избавиться от детализации образа в направлении цельности [9]. В свою очередь, это обуславливает как накопление навыков обобщённого видения, ведущего к формоизменениям, так и смысловым преобразованиям на уровне функций, предназначений.

Системная теория эстетического в основании ставит принцип цельности изобразительного воздействия, где *подкультура целостности* изображения раскрывается через знания и умения, возможности структурирования и обобщения,

отражается через проявление специфики изобразительного образа и основной идеи, целостность информации и выразительных средств её передачи [4;5]. При этом изобразительные средства отражают действительность в формах самой жизни, а выразительные – реализуются в условных знаковых системах, символике [3; 4; 10]. В этом случае, очевидно, что эффективность культуры изображения гарантируется общими требованиями, вызванными императивными установками к структуре и алгоритмам, приёмам работы.

Требование принципа контрастности предполагает, что цветовой и зрительный контраст строятся на разнообразных сочетаниях сходного и различного; статичный и динамичный контраст передается через устойчивость форм и преобладание горизонтальных и вертикальных линий; а смысловой контраст достигается соединением объектов с противоположными качествами, где различия статики и динамики состоят в наклонности, вытянутости, заострённости летящих в пространстве форм [4]. Задача объединения элементов изображения решается через принципы близости, когда легче объединяются в рядоположенные группы и сходства (подобия), осуществляется объединение и группировка сходных по определённым параметрам (размер, форма, цвет, ориентации) компонентов [3; 4; 7]. Принципиальный закон целостности позволяет обосновать требование замкнутости изобразительной плоскости. Изобразительный процесс строится в дедуктивном режиме от общей формы к деталям, через мгновенное видение и восприятие глубины и объёма, соотношения изображаемых объектов при создании второй натуры [3]. Важно понимание и соблюдение требования ухода от плоскостного видения формы к отображению объёмных объектов в пространстве.

При этом, в работах одних исследователей раскрывается идея понимания изобразительного искусства как средства хранения и передачи законов красоты, универсальной деятельности, другие, наоборот, отмечают, что нельзя обращаться к изображению как к средству игры, изучения формы натуры, не отдавая ясного отчёта в том, какое образное начало, выступающее в качестве особой, параллельной науке формы мышления и освоения мира, скрыто в нём [1; 3; 5]. В итоге, формируется «аксио-образ культуры деятельности» обучающихся в направлении присвоения изобразительного опыта, где специфика создания и содержания изобразительных образцов обуславливает их внутренний продуктивный характер как целостность логического и образного, эмоционального и рационального, материального и духовного, теоретического и практического, и внешний, связанный с восприятием и материализацией объекта.

Через проникновение в процессы искусства и культуры осуществляется приобщение обучающихся к миру прекрасного, художественному наследию общечеловеческого знания, гарантирующего развитие представлений о многообразии рукотворного мира, проникновение в культурные основания социума и появление идеалов, связанных с познанием картины мира, вычленение ценностно-нравственных оснований и формирование целостного взгляда на культуру и жизнь современного общества [10].

В итоге, отметим, что культурно ориентированная система процесса осмысления культуры изображения в совокупности смысло-ценностных связей и отношений должна строиться с учётом двух ориентиров: *аксиологизированного результата* и *целенаправленного процесса*, призвана раскрыть совокупность регулятивов, образующих целостность и единство [6]. Авторские изобразительные действия обнаруживаются только в интеграционном контексте осмысленной результативности: *онтологические* (знание), *деятельностные* (опыт), *ценностные* (социально и личностно значимые ценности) результаты [8]. Соответственно, для обучающихся важна актуализация смыслового изображения как собственного системного, интегрального явления, начиная от понимания ценности его как метода культурной практики развития

художественно-творческого потенциала и до осознания аксиологии изобразительного искусства как способа жизнесуществования.

Литература

1. Арина, Н. Л. Уроки прекрасного: из опыта работы / Н. Л. Арина. – М. : Просвещение, 1983. – 128 с.
2. Бабаян, А. Г. Синтезированные занятия как средство воспитания эстетически ориентированной личности / А. Г. Бабаян // Педагогические науки. – 2005. – № 5. – С. 13–23.
3. Белютин, Э. М. Основы изобразительной грамоты / Э. М. Белютин. – М. : Советская Россия, 1961. – 258 с.
4. Кудин, П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ф. Ломов, А. А. Митькин. – М. : Плакат, 1987. – 208 с.
5. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить: кн. для учит. общеобр. учреждений / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 240 с.
6. Осмоловская, И. М. Теоретико-методологические проблемы развития дидактики / И. М. Осмоловская // Педагогика. – 2013. – № 5. – С. 35–45.
7. Переверзев, Л. Б. Искусство и кибернетика / Л. Б. Переверзев. – М. : Искусство, 1966. – 136 с.
8. Перминова, Л. М. Теоретические и методологические основы развития современной дидактики / Л. М. Перминова // Педагогика. – 2013. – № 5. – С. 45–50.
9. Петрусева, Л. Методическая разработка «Рисунок гипсового слепка головы. Этапы ведения работы» / Л. Петрусева // Художественная школа. – 2010. – № 3. – С. 22–27.
10. Полонская, М. А. Искусство в жизни людей: образоват. программа по изобр. искусству / М. А. Полонская / Изобразительное искусство в школе. – 2005. – № 6. – С. 65–75.

Сергачев С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОДВИЖЕНИЕ И СДЕРЖИВАНИЕ В ОБРАЗАХ АРХИТЕКТУРЫ ЖИЛИЩА БЕЛАРУСИ ТЕМЫ «УПОРЯДОЧЕННЫЙ ХАОС» (НАЧАЛО XXI в.)

В период массового строительства жилья в СССР, соответственно и в БССР, предпочтение отдавалось индустриальному домостроению. Но даже при умелом сочетании стандартных элементов, обеспечить и разнообразие жилой застройки в целом, и индивидуальных художественных решений отдельных домов было непросто, так как экономика строительной отрасли – а это всегда было в приоритете – требовала как раз сокращения номенклатуры строительных изделий по типам, маркам, размерам и т. д.

Расчет на создание из типовых домов привлекательной композиционной структуры, используя открытое пространство будущего микрорайона, не всегда оправдывался и по другой причине. Этого было сложно достичь после проведения работ по инженерной подготовке территории. Удобная для строительно-монтажных работ территория должна была иметь как можно более плоскую, без заметных уклонов поверхность земли, желательно и без уцелевших зеленых насаждений.

А попытки сделать преувеличенным индивидуальное решение жилого дома в структуре микрорайона смотрелись неубедительно. Запоминающаяся архитектурная композиция, отличающаяся от строго регламентированных композиционно-конструктивных структур с привычными монотонными фасадными плоскостями типовых панельных домов, имела успех только в уже сложившейся городской застройке, к примеру, «Дом-скворечник» в Бобруйске [1, с. 10].

Интерес к индивидуальным художественным решениям в архитектуре, конечно, был всегда. Это неотъемлемая часть творческого процесса, предопределенного самой сутью этого вида деятельности. А вот возможности в полной мере осуществить индивидуальные решения как у заказчика, так и у проектировщика, реально стали появляться с начала 1990-х гг., вначале в общественных зданиях, а затем и в жилище. Этому содействовали не только перемены в социально-экономической модели

общества, но и расширение информационных потоков, настоятельно требовавших активного включения архитектуры появившейся новой страны в мировой архитектурный процесс. Конечно, были пройдены все болезненные процессы роста, во время которых проектировщиками были опробованы практически все известные стилистические направления. После долгого господства позиций аскетизма и максимальных упрощений и объемно-пространственной структуры зданий, их фасадные композиции стали много разнообразнее.

В архитектуре жилища в 1990-е гг. в Беларуси превалировали «приемы интерпретации исторических стилей» [2, с. 258] с множеством стилистических направлений. Востребованность получили элементы архитектуры прошлого, например, колонны в разных интерпретациях с использованием их не просто в качестве опоры, а опознаваемой именно как «колонна», то есть как конструктивный элемент, имеющий и художественное содержание, в отличие от железобетонных опор, в большей мере демонстрирующих, порой и эффектно, свои возможности восприятия и передачи значительных нагрузок. На фасадах появились карнизы, тяги, эркера, окна с арочными проемами и совершенно новая форма – «окна в пол», и многое иное, что в целом содействовало возрождению интереса такому ранее обязательному элементу архитектуры, как деталь. Разнообразию образных решений жилых домов помогало использование фактуры и цвета таких материалов, как плитка Бессер, металлочерепица, металлические конструкции в завершении зданий и т. д. С того времени стало возможным увидеть на фасадах и практически любой цвет, причем, опять как протест против слабо выразительных и скучных цветовых решений панельного домостроения, появились варианты с контрастными сочетаниями цветов.

Во всем многообразии решений демонстрировалась, пожалуй, прежде всего, эрудиция архитекторов, которые показывали, что они знают историю архитектуры и умеют использовать цитаты из ее истории, и при этом знают и инновации в мире искусства, в сферах строительных материалов, изделий и конструкций. Однако, всем этим надо было осознанно и целеустремленно управлять, со стремлением к тому, чтобы архитектурные образы соответствовали перелому столетий. А вот достижение согласованности, порядка и гармонии, что всегда превращало архитектуру в убедительный и серьезный вид деятельности, могло и не присутствовать вообще. Тем более, что к этому подвигал шумный успех привлекающих внимание зрителя объектов деконструктивизма или «юмора» в архитектуре.

Все новые стилевые течения направлялись на ослабление очевидных и закономерных композиционных связей между элементами архитектурно-художественной системы и даже осознанный уход от гармонии. На это подвигала и психологическая усталость от образов архитектуры, рождавшейся в условиях господства стандартизации и унификации. Тогда, например, ставилась и такая задача: из одних и тех же индустриальных изделий возводить и общественные здания, и жилые, и даже производственные. А ведь архитекторы всегда стремились избежать монотонности в композиции фасадов [3, с. 214–215], что характерно именно для панельных жилых домов, да еще имеющих и большую протяженность, – например 14 секций в Минске по ул. М. Богдановича, 78. Тут даже не спасали и различия в функциональном насыщении первого этажа, так как и он при разных функциях (магазины продовольственных и промышленных товаров, аптека, почта, сберегательная касса, предприятия обслуживания) внешне выявлялся с использованием единообразных архитектурно-конструктивных и художественных решений.

Поэтому уход от монотонности в композиции фасадов жилых домов, который был следствием выявления на фасадах внутреннего содержания здания – повторяющихся одинаковых планировочных решений секций и квартир в этих секциях – архитекторы увидели во вмешательстве в метрические ряды, складывающиеся на фасадных плоскостях.

Возможности были невелики, так как видов элементов, составлявших эти ряды, было немного – окна, балконы, лоджии и их ограждения. Меняли интервалы между элементами, нарушали их чередование, что успешнее получалось при выстраивании горизонтальных метрических рядов, и труднее, если вверх – в вертикальных рядах. Таким простейшим нарушением ритмичности в 1970–80-е гг. обеспечивались индивидуальные образы в массовой застройке, поскольку разная этажность частей в одном здании не приветствовалась, так как это снижало экономические показатели. Поэтому на силуэтную композицию в секционном жилом доме, а это наиболее применяемый тип жилища в городах, рассчитывать не приходилось. Да и цветовые решения не радовали разнообразием. Но все же сам принцип нарушения того, что привычно было видеть предельно систематизированным и схематичным, привело к внедрению в арсенал творческих приемов архитектора именно осознанный уход от предсказуемости образа жилого дома.

Именно поэтому с интересом был встречен микрорайон «Новая Боровая» в д. Копище Минского района, фактически на самой окраине Минска. Работа архитекторов справедливо и по заслугам отмечена призами на архитектурных фестивалях и конкурсах. Главная задача получилась: расширить жилое пространство, сделать и дворовую территорию, относящуюся к своему дому, интересной каждому жителю. А это то, что осталось в далекой квартальной застройке 1950-х гг. и потерялось в микрорайонах. А в начале XXI ст. это никого и не интересовало из-за погони за получением максимального количества квадратных метров жилой площади с участка строительства, о дворах разговора практически и не велось – хотя бы машину поставить. А в «Новой Боровой» создано «человеколюбивое» окружение жилых единиц, появился интерес у жителей всех возрастов оказаться во дворе. Этот интерес поддерживал и нестандартный внешний вид домов, который был интересен использованием цвета, графики, деталей фасадов (рис. 1, 2). Оказалось, что богатство отделки не слишком-то влияет на стоимость 1 м² площади квартиры.



Рис. 1. Жилой дом по ул. Артема Микояна в районе «Новая Боровая» в Копище Минского р-на

Композиционно здесь и вовсе было немало нового для белорусской архитектуры. В противовес монотонности, создаваемой предопределенной повторяемостью элементов и их стыков на фасадах домов, создано усложнение для того, чтобы с помощью привычных взглядов «вправо-влево» или «вверх-вниз» разобраться в системе, которая традиционно воспринималось легко из-за ее простоты. И именно эта дестабилизация вызывает интерес. Сложность для восприятия добавляла и колористика цветового решения. Осознанно создавалась отрегулированная композиция элементов фасада со стремлением к динамике и с уходом от ожидаемого, уравновешенного, стандартного решения, – так называемый «управляемый хаос» или «упорядоченный хаос».

Хаос стал закономерным развитием идей постмодернизма. Однако, еще из учебников, – от психологии до архитектуры, известно, что человеку присуще стремление упорядочивать окружение. Тогда оно становится понятным ему, а потому и безопасным, в нем проще ориентироваться. В сложно организованных структурах, состоящих из многих элементов, человек легко, а потому и невольно вычленяет те, которых расположены «справа или слева», «вверху или внизу», «спереди или сзади» и т. д. Установлено и предельное число одновременно воспринимаемых человеком элементов: около 7 плюс-минус 2 (закон Мюллера). А вот все, что больше, будет восприниматься как хаотическое множество [4, с. 35].

И здесь возникает проблема: то, что уместно в одной сфере архитектуры, – например объекты общественного назначения, не вполне соответствует особенностям

другой сферы – жилой среде, образам которой важны уравновешенность и спокойствие, а также функциональный и психологический комфорт, выражающие общность социальных интересов людей, проживающих по соседству. На этом всегда основывалась архитектура массового жилища, которая в меньшей степени ориентирована на экстравагантность образов жилого дома, тем более что это не могут обеспечивать стандартизированные планировки обычной номенклатуры квартир: 1-комнатных, 2-х, 3-х или 4-комнатных. За последние десятилетия в Беларуси наиболее существенными дополнениями этого набора стали «квартира-студия» и квартира в два уровня. Но и они формируются на основе традиционного функционального членения площади квартиры. А пентхаус на крыше многоквартирного дома – явление прежде всего социальное, новое для нашего общества и пока почти уникальное. И как объект архитектурного проектирования пентхаус тоже известен мало. А сама суть архитектуры массового жилища осталась практически прежней.



Рис. 2. Жилые дома по ул. Братьев Райт в районе «Новая Боровая» в Копице Минского р-на

Поэтому распространение темы «управляемого хаоса» на пространство всего микрорайона, на фасады почти каждого дома делает микрорайон в целом утомительным. Ведь зритель реагирует и на разную этажность зданий, на разные конфигурации зданий в плане и на различия архитектурных форм, например, и на активность наклонных линий. Возникает проблема единства и выразительности всего ансамбля, что никогда не отменялось [5, с. 97]. Как бы проектировщики не были изобретательны, в любой композиции есть что-то самое важное в виде акцента, а чему-то отводится второстепенная, фоновая роль. Стремление распространить тему «хаоса» на все пространства микрорайона может привести к обратному результату – к эстетике невысокого уровня, особенно при многочисленном варьировании маловыразительного упрощенного приема.

В определенной мере могут сказываться на восприятии «управляемого хаоса» и традиции белорусской архитектуры, в которой, особенно в архитектуре жилых зданий, все же уравновешивались основополагающее и второстепенное, в чем наиболее существенным было декорирование. Особенно последовательно это формировалось в народном зодчестве, где региональная архитектура давала ответ, насколько уместно для зданий в разных регионах Беларуси то или иное декоративное убранство.



Рис. 3. Жилой дом в Смолевичах Минской обл.

Вот там мастерами очень четко понималось взаимоотношение главного и второстепенного, и это было и остается одним из идентификационных признаков белорусского искусства и архитектуры в том числе. Возможно, это почувствовалось. Жилая застройка, возводимая как раз сейчас в городах-спутниках Минска – Смолевичи (рис. 3), Фаниполь, Руденск, Дружный (рис. 4), Прилуки и др., использует интересные, полные оптимизма цветовые композиции на фасадах вполне обычных панельных жилых домов.

Рис. 4. Жилой дом в Дружном Пуховичского р-на

При этом ощущается как бы дозирование темы «хаоса», сдерживание авторами проектов набора вариантов и количества декоративных элементов и приемов. В композиции фасадов жилого дома не теряется главное, – преобладание светло окрашенной поверхности и подчиненность цветовых акцентов, что обеспечивает



выявление уравновешенного образа жилого дома. К тому же, когда количество элементов, – обычно цветовых акцентов, небольшое и они просты по конфигурации, невольно при обозрении возникают ассоциации с орнаментом, который как художественная форма воспринимается всегда проще и понятнее.

Возможно, поэтому тема «управляемого хаоса» при всей ее привлекательности может представлять определенную опасность для белорусской архитектуры, если она получит широкое распространение. Особенно это относится к архитектуре жилища, как отдельных зданий, так и жилых пространств. Показательно, что в современной сельской архитектуре Беларуси, которая в значительной мере пока ориентируется на традиционные формы и решения, пример «хаоса» не используется.

Литература

1. Сергачёв, С. Могилевская область. Страницы архитектурной летописи / С. Сергачёв // Архитектура и строительство. – 2021. – № 3. – С. 6–12.
2. Шамрук, А. С. Архитектура Беларуси XX – начала XXI в.: эволюция стилей и художественных концепций / А. С. Шамрук. – Минск : Белорус. наука, 2007. – 335 с.
3. Воинов, А. А. Жилищное строительство в Белорусской ССР / А. А. Воинов. – Минск : Выш. шк., 1980. – 224 с.
4. Объемно-пространственная композиция : учеб. для вузов / А. В. Степанов [и др.]. – М. : Ладья, 2009. – 256 с.
5. Иконников, А. В. Эстетические проблемы массового жилищного строительства / А. В. Иконников. – Л. : Стройиздат, Ленинградское отделение, 1966. – 159 с.

Ту Чжунь

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ТЕХНИК ЖИВОПИСИ НА СОВРЕМЕННУЮ КИТАЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ

С обменом и интеграцией китайской и западной культур элементы западных техник живописи постепенно находят развитие в традиционной китайской живописи и оказывают на нее глубокое влияние. В этой статье на основе анализа методов рисования и построения композиций западной и традиционной китайской живописи, рассматриваются положительные и отрицательные эффекты влияния западного искусства на традиционную китайскую живопись.

Се Хэ (479–502, китайский художник-портретист и теоретик живописи V в.) из южных династий упомянул шесть критериев оценки картин в своих «Заметках о категориях старинной живописи», в которых сформулированы «шесть законов живописи», подчеркивающих важность живописной композиции при разработке темы художником. «Шесть законов живописи» (шесть принципов, сформулированные в теоретическом сочинении китайского художника Се Хэ 古画品录, а именно: 气韵生动: «Одухотворённый ритм живого движения» (первый принцип из «Шести законов живописи», указывает на необходимость передачи живой сущности изображаемого, его жизненного, а не статичного начала); 骨法用笔: «Структурный метод пользования кистью» (второй принцип из «Шести законов живописи», касается сути художественного процесса — пользования мастером кистью и тушью, умения движением руки передать суть, саму основу изображаемого); 应物象形: «Соответствие изображения роду вещей», «Резонируя с вещами, передавай форму» (третий принцип из «Шести законов живописи», провозглашает необходимость соответствия изображённых предметов реальным вещам); 随类赋彩: «Следуя за категориями передавай цвет», «Применение красок сообразно с объектом» (четвертый принцип из «Шести законов живописи», касается осознания принципов правильного наложения цвета, умения видеть цвет и его оттенки); 经营位置: «Действуя согласно законам пространства, определяй положение [объекта на рисунке]», «Соответствие расположению вещей»

(пятый принцип из «Шести законов живописи»), обращает внимание на необходимость правильного композиционного построения свитка). Согласно этим категориям, образы, подлежащие отображению на картине, должны быть правильно организованы с помощью некоторых приемов для формирования согласованной и целостной картины.

В западной живописи реализма «композиция» относится к организации положения и взаимосвязи изображаемых объектов в плоском пространстве и составлению изображения местных объектов в целостную картину посредством разумного расположения.

Западные художники-реалисты подчеркивают, что они в своих работах должны исходить из природы, черпать творческие материалы в первую очередь из реальной жизни, и не могут быть отделены от реальной жизни. Западные живописцы-реалисты при создании композиции придают большое значение обработке реального изображения с точки зрения действительности. Они любят наблюдать и копировать реальный образ вещей. Поскольку они придают большое значение реализму, они привыкли использовать некоторые строгие и научные методы перспективы при работе с пространством изображения, которые можно назвать методом фотографической композиции. Композиция западной живописи придает большое значение научным принципам и часто использует такие элементы, как точки, линии и поверхности, для выражения изменений пространственного уровня, так что объекты появляются в трехмерном пространстве на двухмерной поверхности холста или бумаги.

В современной реалистичной западной живописи наиболее часто используемый творческий метод состоит в том, чтобы брать реальные сцены и преобразовывать их, а затем объединять с картинами, задуманными в мозгу, для создания новой реальности. Так называемая деформация состоит в том, чтобы совместить реальную сцену с собственным воображением или осознанием красоты, или выделить определенную часть на картине, или удалить определенную часть, или изменить и переместить определенную часть, чтобы реальная сцена изменилась на ее изображение. Если сравнивать фотографии сцены зарисовки с работами, изображенными художником, то обнаружится, что декорации совсем другие. По сравнению с реалистичными картинами фотографии сцены могут быть более жесткими, что является заслугой воображения художника, деформирующего изображение. Декорации, обработанные живописцем, часто еще больше трогают сердце зрителя.

В композициях китайской живописи художники обращают внимание на единство природы и человека и рассматривают человека как неотъемлемую часть природы, тем самым формируя уникальный китайский образ мышления. Поскольку китайцы в основном мыслят перцептивно, китайские художники будут сокращать реальное изображение природных пейзажей и уделять больше внимания эмоциональному выражению картин, чтобы зритель мог получить уникальный эмоциональный опыт при оценке работ [1, с. 439]. Композиция китайской живописи относительно гибка и не ограничена пространством и временем. Рассеянная перспектива часто используется в живописи, и сцены выбираются с нескольких ракурсов, чтобы сделать картину более динамичной. Мышление западных художников-реалистов в основном рационально. Они больше соблюдают ограничения пространства и времени при создании композиции. По сравнению с китайскими картинами пространство картины в основном статично и лишено изменений [2, с. 138].

Рассеянная перспектива — наиболее часто используемый метод композиции в традиционной китайской живописи. Художник наблюдает за объектом с разных сторон, выбирает форму объекта с разных ракурсов, обрабатывает и трансформирует ее в своем уме и, наконец, представляет законченную работу на бумаге. Использование этого перспективного метода увеличивает гибкость изображения. Кроме того, выбор рамок для китайской живописи и форм изображения разнообразен, и художники могут свободно выбирать раму и форму в соответствии с потребностями композиции картины.

Они могут в полной мере раскрыть преимущества точечной перспективы, например, «По реке в День поминовения усопших» (живописная панорама Чжан Цзэдуаня 张择端) и «Горы и воды на тысячу ли» (Ван Симэн (ок. 1096 г. – ок. 1119 г., китайский художник) – классические произведения с длинными прокрутками, в которых для выражения перспективы используется точечная перспектива».

Рассеянная перспектива – это уникальный творческий прием китайских живописцев, который позволяет рационально использовать пространство картины, чтобы сделать сложные сцены более гибкими и яркими за счет тонкой обработки.

Метод композиции «чжи (之)» очень похож на западную Z-образную композицию. Это одна из наиболее распространенных форм композиции, используемых в традиционной китайской пейзажной живописи. В основном это относится к общему расположению основных объектов в форме «чжи (之)» художником при рисовании. В картине «чжи (之)» композиция представляет собой неравномерно разделенный рисунок, в основном она строится на переходах и переключках между объектами изображения. Этот метод композиции фокусируется на подчеркивании изгибов и поворотов, так что пространственный уровень и богатство изображения усиливаются. Отражается сезонная атмосфера. Композиционный метод в форме «чжи (之)» был использован в картине «Ранняя весна», созданной Го Си (ок. 1020 – ок. 1090), художником-пейзажистом династии Северная Сун.

Композиция своеобразна и содержательна, передает ощущение петляющей и извилистой горы. Основным объектом в картине «Ранняя весна» является огромная гора в форме «чжи (之)», а главная гора и ее левая и правая вершины переключаются друг с другом в изменении. Зигзагообразный композиционный прием начинается с разных сторон картины, а созданный основной горный массив полон гармонии и единства в отличие от других горных массивов композиции картины.

Самая большая разница между китайской живописью и западной живописью — это разница в образе мышления, обусловленная историей, а не временным явлением. Китайская живопись фокусируется на выражении «смысла», подчеркивая большую чувствительность; в то время как западная реалистическая живопись фокусируется на выражении «реальности», подчеркивая большую рациональность. В традиционной китайской живописи художники сосредотачиваются на красоте художественной концепции картины. Они не рисуют с фиксированной точки зрения, а часто используют несколько точек зрения для наблюдения за природными пейзажами, чтобы создаваемый эффект изображения был более эфирным. Подобная художественная концепция переносит зрителя в пространство бесконечной мечтательности, тогда как классическая западная живопись иная. Западные живописцы рационально выбирают метод композиции. Осведомленность о пространстве изображения чрезвычайно сильна, и работы представлены перед аудиторией в более трехмерном смысле.

Сравнивая картину династии Сун «Цветущая яблоня и бабочка» с современной картиной «Фаленопсис», мы видим, что фоновые цвета современных китайских картин богаче и разнообразнее, на что, очевидно, повлияли техники акварельной живописи и техники масляной живописи. Больше свободы в композиции. В картине более интенсивен контраст между далеким и близким, виртуальным и реальным, светлым и темным.

На протяжении всей истории китайской живописи, с момента своего зарождения, китайская живопись всегда была связана с политикой, философией, литературой, ритуалами, украшением и т. д., и древняя живопись Гунби не является исключением [4, с. 70–71]. Поэтому художественная мысль живописи Гунби должна учитывать ее старинные классические культурные особенности. В современной живописи этот стиль в определенной степени далек от характеристик традиционной культуры и обращается к визуальному выражению. Визуальный эффект значительно усиливается, а традиционная эстетика, такая как культура, художественная концепция и национальное

очарование, ослабевает. Изображаемые предметы по-прежнему, как и в древней живописи Гунби, такие как цветы, птицы, насекомые и рыбы, персонажи и животные, природные скалы и горы, по-прежнему широко представлены в картинах, но художественная мысль иная, хотя и не оторвана полностью от традиции. Общая тенденция современной живописи Гунби заключается в интеграции с западной живописью. Используя технологии, цветовые решения и инновационный язык живописи, современная живопись Гунби такая же, как и древняя живопись, должна уделять особое внимание форме и идее, сочетанию эмоций, переплетению чувств и образов, осуществляя обратную связь с личными переживаниями и состояниями творца, метафизическим духовным выражением его мыслей.

Цвет современной живописи Гунби находится под сильным влиянием западной живописи, потому что цвет и видение всегда были душой западной живописи, а также строгих и научных методов рисования. При некой обособленности современной китайской живописи Гунби, на нее сильно повлияла западная живопись, что заставило большое количество современных художников Гунби прорываться через оковы традиции, стать смелыми и открытыми в цвете, осмелиться пробовать и вводить новшества, в том числе и в пигментах. С одной стороны, в новое время появилось много новых пигментов, ранее не использующихся в традиционной живописи, которые обогатили палитру живописца. Различия в художественном выражении также показывают, что современная живопись Гунби приносит «реалистический дух» западной живописи, уделяет пристальное внимание свету и декорациям, цвету и реальности, а некоторые художники даже рассматривают влияние цвета на психологию, чтобы создавать произведения искусства, работая с большим визуальным воздействием и визуальными приемами выражения красоты. Такого рода изменения нельзя просто оценить, как хорошие или плохие, как и отношения между различными эпохами, древностью и современностью, можно только сказать, что новаторская живопись Гунби больше подходит для отражения эстетического течения эпохи. В то же время необходимо учитывать важность сохранения и развития традиций.

В целом положительное влияние западного искусства на китайскую живопись заключается в следующем: западное искусство обогатило содержание китайской живописи, где форма китайской живописи уже не связана традицией. Большое количество западных техник — гуашь, акварель, масляная живопись и др. — также тесно связаны с современной китайской живописью. Базовые знания рисования, цвета, перспективы и анатомии в западном искусстве также стали обязательным курсом для студентов китайских художественных колледжей и институтов. Столкнувшись с влиянием западной культуры, с одной стороны, китайская живопись сознательно занимает пассивную позицию, и в то же время она использует передовые технологии и идеи западного искусства для постоянного совершенствования своего развития и продолжает этот процесс в долгосрочном художественном обмене [3, с. 12–13].

Негативное влияние на развитие китайской живописи выражается в том, что внедрение западного искусства придало, безусловно, новый импульс развитию китайской живописи, но в то же время внесло и определенные неблагоприятные факторы. С популяризацией западных техник рисования в Китае большинство людей привыкли учиться на эскизах, точно передающих объекты. Однако традиционная китайская живопись не гонится за чрезмерным реализмом, а в основном выражает внутренние мысли и эмоции художника, и преподавание искусства после введения изучения западных методов и техник часто игнорирует этот момент и рассматривает только навыки рисования и способности моделирования в учебном процессе, что не способствует познанию и пониманию учащимися чувств и отношений в китайских картинах, заставляет многие произведения искусства терять дух традиционной культуры.

С 1970-х годов на Китай западная модернизированная художественная эстетика и

технологии начали оказывать огромное влияние на жизнь и художественную эстетику. Обмен китайской и западной культурами — это волна в длинной реке истории, которая привнесла новые силы и идеи, новые формы и новое содержание в развитие современной китайской живописи. Этот обмен заложил новое направления развития современной китайской живописи, диверсификацию и модернизацию. В то же время мы должны сохранять традицию и все характеристики традиционной китайской живописи.

Литература

1. Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. — М. : Искусство, 1975. — 439 с.
2. Ли Фэн. Правила композиции китайской живописи / Фэн Ли. — [М.] : Издательство изящных искусств Гуанси, 2005. — 138 с. (На кит.яз. 李峰. 中国画构图法则[M]. 广西美术出版社。2005. — 138 页.).
3. Фэн Чэнлин. Тенденция развития китайской живописи в условиях столкновения китайской и западной культур. / Чэнлин Фэн. [Дж]. : Литературная жизнь. — Художественный сад Вэньхай, 2018, 000 (010): С. 12–13. (На кит.яз. 冯骋凌. 中国画在中西文化碰撞中的发展走向[J]. 文艺生活·文海艺苑, 2018, 000(010):12-13.).
4. Чжан Либо. О композиции и расцветке цветочных и птичьих рисунков династии Сун / Либо Чжан // [J] // Искусствовед. 2007 (2). С. 70–71. (На кит.яз. 张丽波. 浅析宋代花鸟画的构图与设色[J]. 艺术评论, 2007(2):70-71).

Фёдорова А.В.

(Республика Беларусь, г. Новополоцк)

КОНЦЕПЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВЕННОГО ИНТЕРЬЕРА В ИСТОРИЧЕСКОМ ЗДАНИИ С РЕКОНСТРУКЦИЕЙ

Проектирование интерьеров в исторических зданиях требует особого внимания и дизайнерского подхода. Изучение мирового опыта реконструкции исторических зданий позволит выделить основные подходы создания современных внутренних пространств зданий XVII–XIX вв. в результате их реновации и перепрофилирования, чем и обусловлена актуальность темы.

Использование существующих зданий для новых целей было нормой со времен классической древности, поскольку это практично и экономически выгодно. Однако в последние годы XIX века и до 70-х гг. XX века в процессе развития городов распространённой практикой стал почти повсеместный снос с последующим новым строительством. С началом постмодернистской эпохи повысился интерес к исторической среде. В противовес модернистской эстетике, иногда воспринимаемой холодной и бесчеловечной, старые постройки, сохраняющие следы истории, воспринимались более позитивно, как свидетели народной мудрости и мастерства, которые проявлялись в масштабе застройки, архитектурной пластике, орнаментах, применяемых материалах.

Реновация исторических зданий и приспособление их к новым требованиям времени особенно актуальны в наши дни, учитывая ориентацию современного общества на устойчивое развитие. Экологические преимущества в первую очередь заключаются в том, что повторное использование позволяет применять материалы, ресурсы и общую энергию, содержащуюся в существующих зданиях, и одновременно сократить количество отходов, связанных со сносом и новым строительством. Вместе с этим, прослеживается и экономическая эффективность, напрямую зависящая от сохранения уже существующих конструкций и материалов.

В контексте изменившегося отношения к сохранению зданий, во многих случаях акцент делается на функциональное повторное использование, которое зачастую применяется к объектам промышленной архитектуры, малозначимым хозяйственным постройкам и жилым домам, так как в отношении особо ценных памятников необходима точная реставрация [1].

Архитекторам и дизайнерам пришлось визуально признать разрыв между историей старого здания и его новым использованием. Так возникла тенденция концептуального и целенаправленного противопоставления старого и нового. Эта тенденция заключается в том, что «выбранное лучшее из «нового» и «старого» при необходимости дополняет друг друга», а не пытается копировать или воссоздавать прошлое [2].

Сегодня преимущественно реконструируют старинные общественные здания, частные дома, промышленные здания и сооружения, чтобы сохранить целостность уникальной исторической застройки, культурную ценность зданий либо просто вдохнуть жизнь в неиспользуемый ныне квартал и пустующие недоходные площади. А внутренние пространства могут кардинально перестраиваться в соответствии с концепцией, независимой от наружного облика зданий.

Проанализировав реконструируемые исторические здания, можно заметить, что они преобразуются в культурные центры, офисные пространства, хостелы, гостиницы и жильё. Зачастую используют всё здание или большую часть его площади. Если здание не арендуется полностью, то в реконструируемой части могут размещаться различные штаб-квартиры, бутики и небольшие кафе.

При создании современных интерьеров исторических зданий применяются следующие подходы к проектированию: формирование внутреннего пространства исходя из состояния здания (изменение планировки, использование новых объемных конструктивных элементов); дизайн интерьера определяется выбором приемов организации пространства и выразительных средств (свет, цвет, фактура, пластика линий и т.д.).

Планировка может быть изменена в связи с изношенностью старых конструкций и необходимостью их замены, также старая планировка преобразуется по причине потери её связи с прошлой функцией и для соответствия новой функции здания.

Подходя к проектированию пространства небольшие размеры помещений, узкие коридоры и лестницы лишь ограничивают дальнейшие действия и возможности. Они позволяют помещениям функционировать независимо, но в то же время остаются транзитными пространствами. В современном дизайне гораздо больше ценится свободная планировка и хорошая освещенность всей площади здания, без затесненных помещений и лабиринтов, поэтому более рационально превратить внутреннее пространство в просторное, ничем не ограниченное единое помещение.

Если уже существующие ненесущие стены безопасны в дальнейшей эксплуатации и вписываются в концепцию современного использования исторического здания, то демонтировать их нет необходимости.

Результат подхода к изменению планировки или же её частичной адаптации к новому назначению – устройство гибкого пространства с элементами трансформируемости и многофункциональности, которое приспосабливается без каких-либо сложностей к будущим изменениям. Такой подход к реновации исторического здания XIX века в центре Будапешта демонстрирует хостел FLOW – общежитие на 98 мест для туристов. Кроме комнат на 4-8 человек спроектирована сеть общественных зон, состоящая из холла, гостиной, столовой с кухней самообслуживания и медиа-зоны. Каждая общественная зона уникальна за счет предметного наполнения, модульных систем, легко изменяемых элементов интерьера. Такое наполнение позволяет в самом скором времени трансформировать пространство.

Чтобы не нарушать историческое значение внутреннего пространства здания, но при этом приспособить его к новой функции, соединить или разделить на отдельные зоны, принимают решение интегрировать лёгкие современные объемные конструкции. При этом аккуратно подходят к выбору материалов, используют лаконичные формы и прямые силуэты, чтобы контрастировать с первоначальной обстановкой и не искажать её. Баланс между уже существующей отделкой здания и современным интерьерным

решением является главной целью в процессе проектирования.

Результат данного подхода – многофункциональность пространства, новый подход к зонированию с внесением современных минималистичных объемных конструкций. Ярким примером такого совмещения старинной среды и новых объемных деревянных конструкций является современное офисное пространство компании Ekimetrics в Париже (Vincent&GloriaArchitecters, Франция). В классическом интерьере возведены отдельные легкие кубические конструкции: «Eki. Галерея», «Eki. Домик», «Eki. Куб», «Eki. Кабина», «Eki. Грузовик». Модули выполняют зонирование офиса на различные функции: зоны обмена и поддержки искусства, небольшие конференц-залы, рабочие места, кухня.

При создании интерьера также используется подход, при котором исторические стили выступают как богатый фон современным элементам. Первоначальный вид пространства и его особенности намеренно не изменяются, а выступают как акцент и некая философия. Через интерьер транслируется концепция объединения классических силуэтов и современных минималистичных деталей. Например, мебель имеет более прямые, легкие черты, без вычурного декора, используются природные и эко-материалы. В пространстве условно выделяются зоны для того, чтобы не нарушить общую картину.

В итоге применения данного подхода образуется тандем богатой истории и современных практик проектирования в интерьере, новая функциональность пространства с её элементами органично существует во внутренней исторической среде.

Так, в особняке XIX века устроен бутик женской одежды в Москве (DariaRomasStudio, Россия). Классическая среда интерьера, имеющая арки и колонны, высокие сводчатые потолки, украшенные лепниной гармонично дополнены минималистичными деталями в виде выставочных рейлов, стойки обслуживания, витрины с зеркалом дополнены выразительными зонами отдыха с креслами.

В исторические здания активно интегрируют новые современные стилевые решения, такие как лофт, индастриал, минимализм. Они могут гармонично сочетаться с уже существующими формами и цветом, подчеркивая их или, наоборот, формируя единое целое. Например, трехэтажное здание в викторианском стиле 1890-х годов сейчас преобразованное в модное офисное пространство и демонстрационный зал мебельной компании Brunner в Лондоне (студия McDowell+Benedetti, Великобритания). Обнаруженные оригинальные стальные балки и кирпичные стены от промышленного здания являются особенностью пространства и формируют эстетику в стиле лофт. Стальная черная лестница, которая выступает ярким акцентом, создает ритм и движение всему пространству.

Сейчас при реконструировании в историческом здании применяется чаще минимализм, так как он универсален и его простота отлично воспринимается в контрасте с аутентичной средой. В таких интерьерах для него характерно обилие свободного пространства, функциональная мебель, геометричность форм, монохромная цветовая гамма с яркими акцентами, отказ от лишнего декора и использование натуральных материалов (камень, дерево, кожа, ткани), включение металла (выгодно обыгрывает пространство, делая его более современным), не исключено и соседство натуральных и искусственных материалов.

В примерах реновации исторических зданий Беларуси можно проследить подходы создания интерьера, которые применяют характерные для постмодернизма эклектичные сочетания различных стилей.

Рассмотренные примеры построек показывают, что в основе концептуального решения реконструируемых интерьеров используются стили неоклассики, барокко, минимализм, лофт. Такую основу проще насытить яркими предметами и наполнить динамикой, включить этнические элементы. Цветовая гамма чаще строится на светлых нейтральных тонах (белый, бежевый, серый), используемых в качестве фона для

красочных акцентов, иногда применяют контрастные сочетания. Например, антикварный столик комбинируется с современным стулом пестрой обивки. При сходстве силуэта (к примеру, двух кресел) играют на разнице их стиливых характеристик. В интерьерах также встречается насыщенность предметами и декором, необычные текстуры и орнаменты, загруженность мелкими деталями пространства.

Проявление сочетания различных стилей демонстрирует офис арт-студии ZROBYM ARCHITECTS в Троицком предместье Минска (2019 г.). Само здание построено в XIX веке, но планировка была переосмыслена. Внутренняя среда теперь имеет более свободное открытое пространство со стеклянными перегородками. В светлой среде существуют и отдельные зоны, выделенные цветом. Наполнение объема минималистично и гармонично со старинным зданием.

Отражение исторической значимости и классики в сочетании с современным подходом наблюдается в бутике-отеле Zalkind Hotel в городе Минске. В памятнике архитектуры XIX века располагается отель, ресторан и два бара. Интерьер насыщен лепниной, интересным кованым ограждением лестницы, на контрасте используется современная лаконичная мебель, разнообразные светильники замысловатой формы, насыщенные цветовые акценты. В интерьерное пространство добавлены арт-объекты и скульптура, а также необычные предметы мебели.

Таким образом, в процессе исследования были выявлены тенденции проектирования интерьеров зданий XVII–XIX вв. с акцентом на сохранение исторической ценности и аутентичных характеристик архитектурного объекта, проявление заботы об окружающей среде, используя реновацию (экономия затрат на строительство, энергию, материалы, рабочую силу). Для концептуального художественного решения современных интерьеров в исторических зданиях характерно сопоставление старого и нового, что обеспечивает почти всегда уникальные дизайнерские результаты.

Основными современными подходами проектирования интерьеров в исторических зданиях после реновации выступают: изменение старой планировки; интеграция современных объёмных конструктивных элементов; использование существующих исторических стилей как богатого фона современному наполнению пространства; применение новых стиливых решений во внутренней среде исторического здания.

Для исторических зданий Беларуси характерно использование различных стиливых подходов и их сочетаний.

Литература

1. Лисина, Т. С. Реновация как способ адаптации объектов индустриального наследия в структуре современного города [Электронный ресурс] / Т. С. Лисина, И. И. Гнутова // Матер. XI Междунар. студ. науч. конф. «Студенческий научный форум». – Режим доступа: <https://files.scienceforum.ru/pdf/2019/5c7d01685e97c.pdf> – Дата доступа: 16.10.2022.
2. Then Now. The Interior Archetypes Research and Teaching Project, Cornell University. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=203> – Дата доступа: 16.10.2022.

Федорец Я.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПУТИ РАЗВИТИЯ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1990-Х ГГ.

Новый этап развития натюрморта в белорусской живописи связан с образованием в 1991 году независимой Республики Беларусь. В условиях обновленного государственного строя происходили переориентация в сторону развития национальной специфики в изобразительном искусстве и переосмысление наследия прошлого, поиск новых мотивов и средств их выражения в живописи натюрмортного

жанра.

Белорусская живопись 1990-х гг. неоднородна. С развитием арт-рынка особую популярность приобрели салонные произведения, арт-практики и проекты, новые формы и виды искусства (инсталляция, хэппенинг), появилось интерактивное взаимодействие со зрителем и распространился интерес к кичу и массовой культуре. Вхождение в общее русло глобального постмодерна, обострившего взаимоотношения



между традиционными формами выражения и свободой модернизма, породило новый концепт и тип работы над картиной, что повлияло на направление развития натюрморта в изобразительном искусстве.

Рис. 1. И. Дмухайло «Натюрморт» (1990)

Начались процессы разрушения прежней системы жанров и утраты главенства одного над другим. Стали актуальны выполненные в авторской технике камерные станковые произведения на свободную тему. Востребованность в натюрмортных произведениях в этот период связана с интересами художников и зрителей, частными покупателями и заказчиками на арт-рынке, а также емкостью образно-пластических возможностей жанра, неисчерпаемостью его смыслов.

Натюрморт сохранил свои устоявшиеся структурные элементы композиции, ориентацию на отображение реальной действительности в соответствии с ее объективностью и материальностью, оставшись мобильным и гибким по своим жанровым признакам. Однако СМИ, глобальный интернет, клиповое мышление и реклама, социальные перипетии изменили отношение художников к реальности, к ее восприятию и, соответственно, ее изображению на холсте, что нашло свое прямое отражение и в натюрмorte.

В 1990-е гг. реалистическое направление испытывало сложности в своем пластическом развитии. Это было вызвано как попыткой отстраниться от опыта советской живописи, который все еще прослеживался в работах старшего поколения авторов, так и пришедшим стилистическим многообразием, дезориентировавшим художников. Среди них велись поиски новых композиционных, живописных форм и приемов.

Прежние поиски художников 1950–1980-х гг. в натюрмorte оказались весьма инертными, но их общий нарратив и тематический ряд не исчез. И. Дмухайло («Натюрморт», 1990 /рис. 1/), В. Рожков («Сельский натюрморт», 1990), В. Ходорович («Хлеб», 1994, «С мыслью о Родине», 1996), Л. Щемелев («Круглое зеркало», 1993, «Лилии», 1995), В. Свентоховская («Синие цветы», 1993), А. Замай («Бабье лето», 1999), Б. Аракчеев («Сирень», 1995), В. Шматов («Старопечатники», 1991), В. Микита («В тени веков», 1994) продолжали работать в рамках найденных пластических средств и приемов в живописи предыдущих десятилетий.

Рис. 2. А. Барташевич «Натюрморт» (1994–1995)

На фоне общего обновления белорусской живописи в 1990-е гг. многие произведения приведенных выше авторов смотрелись несовременными, а интерес к ним был снижен. Более того, такого типа работы стали частью салонной живописи. Диапазон тематики картин представленных живописцев



ограничен цветочными мотивами, мотивами из предметов быта и даров природы, современностью, бытом деревни и сюжетами из национальной истории и культуры, в рамках которых авторы активно выражали свою нравственную позицию. Их картины отражают красоту окружающего мира и гармонию природы, камерный уют жилой комнаты, вызывают к размышлениям о прошлом, настоящем и будущем как человека,

так и общества.

Особенное, новое отношение к натюрморту было отмечено Л. Салодкиной на примере произведений А. Барташевича (два «Натюрморта», 1994–1995) и А. Бурьяка (два «Натюрморта», 1994–1995). При обсуждении совместной выставки художников автор в структуре их картин выявила преобразование обычных вещей в архитектурные постройки, а в созданных образах на холстах – нарушение устойчивого понимания содержания этого жанра. Живописное решение предметов и предметно-пространственных связей в произведениях наделены ощущением пребывания постановок вне времени и объективной реальности [1]. В работах А. Барташевича и А. Бурьяка отражено некое состояние предметов, в живописи которых преодоление объема и материальности обусловлено поисками идеальной формы. В частности, в натюрмортах А. Барташевича (рис. 2) вещь предстает как обнаруженный «метафизический перекресток», в основе которого вопрошание о мире и человеческой экзистенции [2]. Художественные образы сопряжены с обобщением предметной формы, ее структурным преобразованием и фактурной проработкой, ограниченной цветовой палитрой, жесткостью силуэтов и падающих теней.



Рис. 3. В. Зинкевич «Старые часы» (1998)

Пластические решения, адекватные времени, присутствуют в натюрмортах Н. Селешука, В. Товстика, В. Зинкевича. Работы В. Зинкевича («Натюрморт с бумагой», 1994; «Старый фонарь», 1997; «Старые часы», 1998 /рис. 3/)

указывают на пограничное состояние живописи в этом жанре. Его работы написаны на стыке взаимодействия абстрактных и реалистических методов ведения работы. Сами предметы его композиций материальны, осязаемы в отличие от окружающего их пространства, сотканного из фактурных и текстурных пятен.

Процессы «вторжения» абстрактной живописи и ее декоративных возможностей на «реалистическую территорию» оправданы сюжетами произведений – как переход от старого к новому в изобразительном искусстве, от одного исторического времени к другому. Для творчества приведенных художников свойственно обращение к лаконичным формам, контрасту цвета, света и тени, строгость рисунка, отсутствие излишней пастозности, а также фактурная проработка холста, комбинирование абстрактных и реалистических элементов. Этим художникам удалось гармонично сочетать наследие академической школы с современными тенденциями мировой живописи. Для их творчества характерен отход от обыденной поэтики и лирики жизненных событий; решение привычных мотивов в их натюрмортах приобретает надбытийное значение, смысловые планы насыщаются ассоциациями, в содержании заложено статичное, замкнутое душевное состояние, самососредоточение.

Для натюрмортов 1990-х гг. характерна переоценка эстетических ценностей в живописи художников: мышление авторов сместилось к нефигуративному осмыслению реальности, отдаленному от эмпирической действительности, и развитию субъективного интуитивно-чувственного начала, потеснившего натурно-реалистические методы восприятия и перевода окружающей действительности на холст. Актуальность таких произведений основана на авторском эмоциональном окрасе – в целом на обращенности художественного познания не во внешний, а во внутренний мир, в собственные мысли и чувственно-эмоциональный план, как в натюрмортах А. Кищенко, А. Кузнецова, В. Костюченко, Ю. Дорошкевича.

Мотив предметного быта решен в необычном представлении темы в натюрмортах А. Кищенко, А. Кузнецова. Влияния модернизма очевидны в творчестве А. Кищенко («Натюрморт в пространстве», 1992; «Моя Родина», 1995; «Натюрморт с грушами», 1996; «Натюрморт с картошкой», 1996; «Натюрморт с яблоками», 1996;

«Натюрморт с вишней», 1996 /рис. 4/). Художественные поиски расщепления формы и пространства реализованы в попытке перенести реальность в алогичное, лишенное рационального начала пространство. Живописное решение картин усиленно декоративное: автор создал напряженное беспокойство посредством манипулирования контрастами и ритмом. Движение предметов, их полет в воздухе передают чувство драматического возбуждения. Автор выстраивает композицию на динамике «перемещений» предметов в картине, дисгармоничном цветовом контрасте, деформации перспективных построений предметов и пространства. Сведение объема до плоскости или простой геометрической формы, его уплощение и лишение деталей служат для передачи современного мироощущения, являют собой проекцию внутренних импульсов сознания, как отдельно взятого человека, так и общества. Использование приемов и методов модернизма позволяет заглянуть за пределы материального мира, что ныне весьма актуально.

Рис. 4. А. Кищенко «Натюрморт с вишней» (1996)



В 1990-е гг. актуализируется тенденция, связанная со сведением живописи натюрморта к отображению общей формы предметов с созданием некоего условного пространства – выстраиванием натюрмортов по общим законам беспредметной живописи. В основе работ А. Кузнецова («Натюрморт», 1990; «Чаша», 1991; «Натюрморт», 1992; «Натюрморт с сосудами», 1993; «Две чаши на коричневом фоне», 1997) лежит интерес к разработке пластики живописных масс, лишение пластических свойств и качеств предметной природы, от которых остается лишь абрис, сдержанность цветовой палитры. В серии его натюрмортов 1990-х гг. предметный мир трансформирован. Художник экспериментирует с колоритом, сопоставляет фрагменты силуэтов с фактурой, ищет необходимую живописную кинетику. Сам художник не определяет свои работы как абстрактные, лишенные предметов: его интересуют невидимые духовные связи между ними, ментальное наполнение пространства, создающие картину [3]. Полотна А. Кузнецова заполнены различными цветовыми пятнами, живописным хаосом, находящемся в фазе становления.

В 1990-е гг. расширился тематический ряд натюрморта: в работах В. Костюченко, Ю. Дорошкевича, А. Гришкевича, В. Ходоровича появились христианские и языческие мотивы, как антитеза постмодернизму и попытка восстановить связи с духовным наследием. Тема чаши в творчестве Ю. Дорошкевича («Чаша каменная», 1995; «Чаша-исток II», 1993; «Чаша с меандром», 1993) представлена с одной стороны как язычески-мистическая модель Вселенной, ее вместилища, а с другой – как жертвенная «судьба Человека, которую каждый должен испытать до дна» [4]. Повторяя из одного произведения в другое этот живописный мотив, автор расширяет и уточняет его философские аспекты, соединяя работы в единое полифоническое пространство. Каждая чаша в трактовке автора есть свой аллегорический знак-смысл. Сведение натурной формы к силуэту присуще работам Ю. Дорошкевича. Художник в натюрмортах обобщает предметные формы до знаков. Для создания такого образа символа, знака автор использует ограниченную цветовую гамму, большие формы без деталей, наделяет образ мистическим смыслом.

Постмодернистская тенденция в белорусской живописи 1990-х гг. проявилась в творчестве О. Прусова. В натюрмортах художника предстают деформированные «портреты» предметов, и система отношений между вещами имеет антропоморфные черты, а их расположение в структуре композиции отождествлено со взаимоотношениями между людьми и в большинстве случаев выражают драматизм в столкновении характеров. В творчестве О. Прусова натюрморты – это диалоги или

монологи вещей. «Общение» между вещами в натюрмортах выстроено не только через обострение пластических контрастов, но и через использование пауз в картине: в ней кто-то говорит, кто-то слушает, а кто-то молчит. В натюрморте «Утро понедельника» (1995) (рис. 5) на широкой плоскости стола расположены небольшие предметы, которым автор придает определенное сходство с людьми: чашка и чайник с блюдцем. Трансформация предметной формы, наделение ее специфическими чертами, различие цвета и количества деталей, расположение предметного ряда на столе и цезур указывают на явное взаимодействие между вещами как разными персонажами со своими характерами [5]. Автор симулирует время в картине, смешивая между собой современность и прошлое модернизма начала XX века. В натюрмортах автора («Белый натюрморт» (1992), «Желтый натюрморт» (1993), «Кофе и чай» (1994), «Портрет зеленых ножниц» (1994), «Мышиный (единственный) натюрморт» (1995)) очевидны стилистические заимствования у Г. Климта, П. Клее, А. Модильяни. Оригинальный сплав этих заимствований нашел свое выражение в композиции, живописных решениях и структуре пластического языка: трактовки силуэта и его наполнения цветом или орнаментальной формой, трактовки линии, взаимоотношения плоскости и объема.



Рис. 5. О. Прусов «Утро понедельника» (1995)

В 1990-е гг. оформляются несколько путей развития живописи натюрморта, что утверждает этот период как переходный для этого жанра. Отсутствие стилевой целостности, плюрализм мнений, ориентация на отображение реального мира через чувственно-интуитивное познание мира, использование симуляций и симулякров способствовали выработке нескольких путей развития натюрморта в 1990-е гг.: в русле реалистического направления (Л. Щемелев, И. Дмухайло, А. Замай, Б. Аракчеев, В. Свентоховская, В. Шматов, А. Гришкевич, А. Барташевич и др.), в контексте модернистских течений и средств выразительности (А. Кищенко, А. Кузнецов, В. Костюченко, Ю. Дорошкевич), а также развитие под влиянием приемов постмодернизма и его преобразований структуры картины (О. Прусов).

Следует отметить, что в контексте развития постмодерна натюрморт в белорусской живописи не утратил интереса к себе, вобрав основные преобразования художественного мышления авторов. На протяжении десятилетия кардинально обновлялись образно-пластические подходы к трактовке предметного мира, что было вызвано поисками наиболее емкой художественной формы соответствующей современности авторов. Устойчивые темы и мотивы, как в работах А. Барташевича, В. Зинкевича, В. Товстика, А. Кищенко, А. Кузнецова, в натюрморте образно усложнились. Также появились христианские и языческие мотивы в творчестве В. Ходоровича, А. Гришкевича, В. Костюченко, Ю. Дорошкевича.

Литература

1. Салодкіна, Л. У пошуках абсалютнага сэнсу / Л. Салодкіна // Мастацтва. – 1995. – № 9. – С. 45–48.
2. Бурова, О. К. Філасофствование о вещи или натюрморт на фоне бытия / О. К. Бурова. – Харьков : Основа, 1995. – 120 с.
3. Анатолий Кузнецов. Живопись: выставка «Колористические пространства», «Галерея у Яра», МГВЗ «Новый манеж»: альбом / текст: Л. Миронова. – М. : Инсан, 2007. – 143 с.
4. Жывапісныя пошукі Грааля: Ю. Дарашкевіч: Жывапіс: Кат. Выст. / арт. М. Баразны. – Сн. : Беларускі фонд Сораса, 1995. – 31 с.
5. Цыбульскі, М. Л. Мастак Алег Прусаў (1970–1996): у калысцы фантазій і сноў (да 50-гадовага юбілею творцы) / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2020. – № 4. – С. 5–19.

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ СЯТИТЕЛЯ ГРИГОРИЯ ЧУДОТВОРЦА В НАСТЕННОЙ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ

Григорий – довольно часто встречающееся русское мужское имя греческого происхождения, в переводе с древнегреческого языка означающее – «бодствующий» (γρηγορέω – «грегорео»). Метафорическое отождествление с образцовыми качествами личности способствовало популярности этого имени уже с самых ранних времён становления Христианства. В истории Церкви известны 7 Константинопольских Патриархов и 16 Римских Пап с именем Григорий, а в современном календаре Русской Православной Церкви Московского Патриархата отмечаются дни памяти 52-х святых Григориев, многие из которых были выдающимися архиереями [1].

Изображения святых Григориев распространены во всех видах христианского искусства, в том числе в монументальной храмовой живописи. Интерьеры довольно многих памятников Византийской и Древнерусской архитектуры украшены мозаичными и фресковыми сюжетами, иллюстрирующими сцены жизнеописаний святых Григориев. «В подкупольном пространстве Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (около 1161 г.) расположены две композиции, посвященные теме передачи Божественной Премудрости. Эти сюжеты известны в византийской иконографии под названием «Источники Премудрости святителей» (или «Учительства святителей»)» [2, с.7]. Согласно версии В. Д. Сарабьянова, «сюжеты полоцкой церкви посвящены святителям Иоанну Златоусту и Григорию Богослову и на сегодняшний день являются самыми древними примерами включения этих композиций в программу храмовой декорации» [2, с.7].

Святитель Григорий Богослов (ок. 325–389 гг.) является одним из наиболее прославленных богословов Восточной Церкви, и наряду с Василием Великим и Иоанном Златоустом почитается как «вселенский великий учитель». «В византийскую эпоху, то есть в течение десяти веков (с V по XIV век), Григорий воспринимался как «богослов номер один»: сам термин «богослов» отождествлялся в Византии прежде всего с его именем» [3, с. 7]. Помимо Григория Богослова в Церкви чтится память ещё нескольких виднейших раннехристианских святителей с этим именем: Григорий Просветитель (ок. 252 – 326 гг.), Григорий Чудотворец Неокесарийский (ок. 213 – ок. 270 гг.), Григорий Нисский (ок. 335 – 394 гг.) и Григорий Двоеслов (ок. 540 – 604 гг.).

Идентификация персонажа фрески из Спасской церкви личности Григория Богослова впервые появилась в монографии В. Д. Сарабьянова «Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески», где автор пояснил, что в этом иконографическом сюжете «главным действующим лицом является Григорий Богослов, получающий визионерское наставление от Иоанна Богослова» [4, с. 140]. В другом исследовании, специально посвящённом именно этой фресковой композиции, Сарабьяновым было отмечено, что в житии святителя Григория «сюжет с явлением ему Иоанна Богослова отсутствует» [2, с. 11], и что, в отличие от Иоанна Златоуста, «в случае с Григорием Богословом отсутствуют житийные данные для изображения фигуры апостола и келейника» [2, с. 19].

Ещё раз к этой же теме исследователь обратился в одной из публикаций, где указал, что «в житии Григория Богослова нет никаких сведений о явлении ему апостола Иоанна, и таким образом данная деталь явилась вольной интерполяцией авторов фрески» [5, с. 58], а программные установки и идеи преемственности апостольского и святительского служения «явились причиной достаточно произвольной интерпретации фигуры апостола Иоанна как инспиратора Григория Богослова» [5, с. 59].

Предложенная В. Д. Сарабьяновым версия отождествления персонажа росписи Спасской церкви с личностью святителя Григория Богослова не подтверждается и не опровергается никакими данными, однако, если в жизнеописании этого святого Григория сведений о явлении ему апостола Иоанна нет, то в сложившейся ситуации имеет смысл с большей вероятностью предположить иной вариант трактовки этой композиции, при котором под личностью святого Григория следовало бы подразумевать другого святителя – Григория Чудотворца, в житии которого как раз таки есть описание сюжета с явлением именно ему апостола Иоанна Богослова.

Святитель Григорий Чудотворец епископ Неокесарийский был автором первого сформулированного в Церкви изложения учения о Святой Троице. Согласно повествованию Григория Нисского, еще перед восшествием на епископскую кафедру святому Григорию было явление Богородицы с апостолом Иоанном Богословом, который и научил Григория тайнам Божественной Премудрости [6, с. 147]. На основании записанных Григорием откровений Святыми Отцами Первого Вселенского Собора 325 года был сформулирован свод догматических учений Церкви – «Символ Веры» [7, с. 77].

Сюжет явления святителю Григорию Чудотворцу Богородицы с апостолом Иоанном Богословом отражён в церковной гимнографии как Иерусалимского, так и Студийского устава. Сохранились списки Канона святителю Григорию, составленные ещё в X–XI веках, т.е. до постройки и росписи Спасо-Преображенской церкви в Полоцке [8, с. 84]. В текстах песнопений неоднократно упоминается сюжет с явлением святителю Григорию Чудотворцу апостола Иоанна: «Очистив твой ум страстнаго треволнения и любомудраго видения исполнен ... Богодохновенному списанию прибеседовав, всеблаженне ... Богоявленне навък Божественным тайноводством таинство Богословия ... Богом наставлен, яко любовию Того взыскав,/ Чистую и Богородицу Марию и сына громава тайноучители имел еси,/ Троицы Свету тя, Богоглаголив, научающия» » [9, с. 42-43].

Сочинения святителя Григория Чудотворца имеют фундаментальное значение в формировании христианского богословия. Характер его служения, как и многих других раннехристианских апологетов, обусловлен периодом острой церковной полемики с отступниками, иноверцами и еретиками. Учение святителя Григория оказало значительное влияние на богословские взгляды последующего времени и поэтому изображение этого святого в росписи Спасского храма в Полоцке следует воспринимать в контексте тех историко-географических и социально-политических особенностей, с которыми связаны приграничные конфликты данного региона.

Находясь на рубеже самых интенсивных торговых путей, Полоцкое княжество было вовлечено в многовековые военные, политические и конфессиональные противостояния Востока и Запада. В этом отношении положение Полоцкой земли имеет довольно много общего с территориальными особенностями Пскова, где точно также довольно часто возникала публичная полемика о догматических разногласиях православной и католической церквей. С этой целью псковскими живописцами использовались различные художественные средства антиеретической проповеди, в том числе, в росписи церкви Успения Богородицы в Мелётово была изображена сцена явления Божией Матери с апостолом Иоанном Богословом святителю Григорию Чудотворцу Неокесарийскому [10, с. 262].

Традиционные иконографические признаки изображений святителей Григория Богослова и Григория Чудотворца Неокесарийского не имеют каких-либо отличительных особенностей. Учитывая данное обстоятельство, а также принимая во внимание, что в текстах жизнеописания святителя Григория Богослова нет упоминаний о явлении ему апостола Иоанна Богослова, а в жизнеописании Григория Чудотворца такой сюжет присутствует, следует признать, что в сцене фресковой композиции Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке находится изображение

святителя Григория Чудотворца Неокесарийского.

Литература

1. Имена святых, упоминаемых в календаре с указанием дат празднования их памяти (по старому стилю) и объяснением значений имён [Электронный ресурс] // Религиозная организация «Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви». – Режим доступа: <https://calendar.rop.ru/?svt=svm-g>. – Дата доступа: 17.10.2022.
2. Сарабянов, В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке / В. Д. Сарабянов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Сер. 5 : Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2011. – № 1. – С. 7–25.
3. Иларион (Алфеев Григорий Валерьевич; митр. Волоколамский; 1966). Жизнь и учение святителя Григория Богослова [Текст] / митрополит Иларион (Алфеев). – Изд. 5-е. – М. : Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви: Познание, 2017. – 575 с.
4. Сарабянов, В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески / В. Д. Сарабянов. – Изд. 2-е. – М. : Северный паломник, 2009.
5. Сарабянов, В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. – Ч. II : Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий / В. Д. Сарабянов // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 23–94.
6. Творения святого Григория Нисского. – М. : Тип. В. Готье, 1861–1871. – Ч. 8. – 1871. – [1], 540, III с. / Слово о жизни святого Григория Чудотворца. – С. 126–197.
7. Никифоров, М. В. Григорий Чудотворец / М. В. Никифоров // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М. : Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2000 – Т. 13 : Григорий Палама – Даниэль-Ропс. – 2006. – С. 749.
8. Лукашевич, А. А. Григорий Чудотворец / А. А. Лукашевич // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М. : Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2000 – Т. 13 : Григорий Палама – Даниэль-Ропс. – 2006. – С. 749.
9. Минея ноябрь. Ч. 2. – М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – С. 576.
10. Цветкова, Е. Т. Проникновение в визуальный и исторический контексты мотивов росписи церкви Успения Богородицы в селе Мелётово / Е. Т. Цветкова // Студент - Исследователь - Учитель: материалы 22 Межвузовской студенческой научной конференции, Санкт-Петербург, 2020 г. / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2021. – С. 257–263.

Цзя Чаочао

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФЕСТИВАЛЬ ПАБЛИК-АРТА «ЯРКАЯ ЛУНА НАД МОРЕМ» В ГОРОДЕ СЯМЫНЬ (КНР)

Китайский город Сямынь провинции Фуцзянь, исторически отправная точка Великого Шелкового пути, в начале XXI в. стал пионером экономического развития и важным туристическим центром Южного Китая. Впервые фестиваль паблик-арта был проведен в прибрежном районе Сямыня Аотоу в 2018 г. в рамках национальной инициативы «Один пояс, один путь». Фестиваль, названный «Яркая луна над морем» и призванный выявить положительную роль паблик-арта в городской культуре, был организован центром Haixishengye/Haixis Artworks в сотрудничестве с Центральной академией изящных искусств, Phoenix Art и Visions International. Главный куратор фестиваля Ван Чжун – скульптор, профессор Центральной академии изящных искусств, и члены кураторской команды Чжоу Жун – вице-президент Института городского дизайна и инноваций Центральной академии изящных искусств, Сяо Гэ – художник и куратор, Чэнь Тин – куратор Международного центра искусств Феникс-Вайс, считали важным представить международный паблик-арт в китайском контексте.

Фестиваль был разделен на две секции: «Визуальное искусство» и «Культурный форум». Секция «Визуальное искусство» включало выставку паблик-арта, в которой приняли участие 30 художников. В рамках секции «Культурный форум» был проведен первый форум паблик-арта на тему «Искусство направляет городские инновации». В

«Культурном форуме» приняли участие представители экспертного сообщества в сфере искусства, художники-скульпторы и паблик-арт-художники, художественные критики, кураторы: главный куратор фестиваля Ван Чжун; профессор Центральной академии изящных искусств Энтони Ламоринара; вице-президент Института городского дизайна и инноваций Центральной академии изящных искусств, куратор и художественный критик Чжоу Жун; профессор Школы художественного менеджмента и образования Центральной академии изящных искусств Чжан Чжэнлинь; специалист в области культурного обмена Цяо Ран; профессор Тяньцзиньской академии изящных искусств Цзин Юймин; профессор Центральной академии изящных искусств Чэнь Пин; директор департамента экспериментального искусства Академии изящных искусств Гуанчжоу Фэн Фэн. Обсуждались вопросы паблик-арта как важной составляющей городского планирования и городского строительства, как неотъемлемой составляющей имиджа и бренда города, как решающей составляющей эстетической привлекательности города, в результате чего растет и его экономическая привлекательность. Спикеры «Культурного форума», обсудив поставленные вопросы, подчеркнули необходимость свободного доступа к информации о паблик-арте, в частности, к научным трудам о паблик-арте в Китае и за рубежом, важность академического направления современного искусства в мире [1].

В современном мире с учетом высоких требований городского населения необходимо планомерно повышать качество жизни горожан, использовать возможности паблик-арта для придания индивидуальности каждому городу и району. «После трех десятилетий резкой урбанизации в городском развитии Китая наметились три новые тенденции: во-первых, переход от масштабов города к качеству; во-вторых, переход от городской функции к гуманизму; в-третьих, переход от ориентации на экономику к ориентации на культуру. Идея создания «мягких городов» посредством художественного вмешательства и городского дизайна получила широкое признание и, несомненно, сыграет ключевую роль в будущем развитии городов и формировании городских моделей» [2].

Секция «Визуальное искусство» представила взаимосвязи между цивилизацией, природой и людьми. 30 крупномасштабных произведений, созданных известными художниками паблик-арта из Китая и из-за рубежа, были выставлены на площади перед терминалом Т3 в аэропорту Сямыня.

Кинетическая скульптура швейцарского художника Ральфонсо «27-AD» – обращение к молодой жизненной силе города – построена на взаимодействии ветра, электричества, воды и окружающей среды. Работа, созданная в 2006 г., впервые экспонировалась на 2-й Международной выставке науки и искусства в Университете Цинхуа в том же году. Средняя часть скульптуры – 36 кругов, расположенных на линейной оси, где каждый соседний круг вращается под углом 5 градусов, а оборот вращения всех 36 кругов составляет 180 градусов, приводится в движение силой ветра [3].

Ван Чжун, рассматривая актуальные темы постиндустриальной эпохи, использует пластические возможности современной скульптуры, объединяя пространство, материал и форму для выражения метафоры. Его работа «Критические ворота» маркирует вход в выставочное пространство. С точки зрения художника, медь и нержавеющая сталь, использованные в произведении, отсылают к связи между современностью и традиционной даосской культурой, к познанию вселенной, людей и природы, мотивируют зрителей к размышлениям. Произведения из серии «Скалистые горы», работа над которой ведется с 1995 г., являются концептуальными скульптурными объектами. Ван Чжун, стремясь найти баланс между социальными проблемами и актуальными художественными практиками, трансформирует саму идею скульптуры из природных камней. На лист промышленной нержавеющей стали наносится топографическая развертка выбранного художником природного камня,

после чего лист разрезается, сваривается, шлифуется и полируется. Итогом становится зеркальная, отражающая реальность форма, повторяющая природный объект. Серия «Скалистые горы» состоит из множества тщательно выбранных художником объектов – «камней», своеобразных иллюзий материальности постиндустриальной цивилизации, обращенных к прошлому, настоящему и будущему. Художник ставит вопросы о вечности и ее осмыслении современными людьми, о изменениях, разрушениях и необходимости сохранения природы, о естественном и искусственном.

В сюрреалистической скульптуре Чэнь Вэнлина «Городской бык» сочетаются элементы традиционного и современного искусства. Узнаваемая фигура быка, твердо стоящего передними ногами на постаменте и балансирующего задними ногами на шаре, увенчана рогами в форме переплетенных ветвей сливового дерева, опутана паровыми или водопроводными трубами, маркирована микросхемами. Весь объект создан из полированной нержавеющей стали, отражающей окружающий мир и придающей скульптуре интерактивный характер. Чэнь Вэнлин обращается к эмоциональным проблемам и собственному уникальному опыту.

Японский художник Мицухидэ Мацуо в своих абстрактных скульптурах демонстрирует широкие возможности включения паблик-арта в современную городскую среду. Ван Чжунго обращается к природным формам. Художественные эксперименты Чжан Вана являются исследованием сложных проблем простыми материалами. Автор ищет баланс между физическим и воображаемым миром, задавая вопросы, но не получая на них ответы. Произведения Чжан Чао «Вода переливается через край», Чэнь Сяодуна «Реинкарнация <Ма Чао>» и «Реинкарнация <Хуан Чжун>» затрагивают вопросы экологии и утилизации промышленных отходов.

Представленные на выставке произведения были сфокусированы на взаимосвязях и взаимодействии паблик-арта с окружающей средой и общественностью. «Выставка предлагает новую комплексную концепцию Арт-ориентированного городского дизайна (AUD), пропагандирующую культурно-ориентированный подход к городскому развитию, использующую художественное мышление и городской дизайн для активизации и оптимизации качества городского общественного пространства, подчеркивая характер города, оживляя гуманистическую атмосферу города, способствуя инновациям, создавая устойчивые экономические и социальные ценности и культурное наследие. Являясь новой вехой в строительстве городской цивилизации Китая в новую эпоху, фестиваль передаст цивилизацию и вдохновит будущее» – сообщало местное новостное агентство [2].

Организаторы Фестиваля паблик-арта «Яркая луна над морем» стремились выявить роль паблик-арта в городе, представить паблик-арт как важную составляющую городского развития, экологической структуры и повседневной жизни рядового горожанина.

Литература

1. 鳳凰藝術 預熱 | 「海上共明月」公共藝術節邀你走近當代中國語境下的公共藝術// 鳳凰藝術.- 访问方式: <https://ppfocus.com/0/fa61d55ed.html>. – 访问日期: 06.07.2022 (Фестиваль паблик-арта «Яркая луна над морем» приглашает познакомиться с паблик-артом в современном китайском контексте [Электронный ресурс]. – Феникс Арт. – Режим доступа: <https://ppfocus.com/0/fa61d55ed.html>. – Дата доступа: 06.07.2022.)
2. 当城市发展面临转型 公共艺术如何打破千城一面困局// 鳳凰藝術.- 访问方式: <https://kknews.cc/news/bg8rnmo.html>. – 访问日期: 06.07.2022. (Когда городское развитие находится на переходном этапе, как паблик-арт может преодолеть ловушку универсальности? [Электронный ресурс]. – Феникс Арт. – Режим доступа: <https://kknews.cc/news/bg8rnmo.html>. – Дата доступа: 06.07.2022.)
3. 左曦光. “海上共明月”公共艺术节 邀你走进当代中国语境下的公共艺术 (一). 美与时代: 创意(上). 2018 (10): 05-08. (Цзуо Сигуан. Фестиваль паблик-арта «Яркая луна на море» приглашает на паблик-арт в контексте современного Китая / Цзуо Сигуан // Красота и время: творчество (Часть 1). – 2018. – № 10. – С. 5–8.)

СОВРЕМЕННОЕ КУЛЬТУРНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ДЕКОРА ЖИЛИЩА

Традиционные жилища выступают важной частью продолжения городского контекста. Они являются важным носителем традиционной социальной экономики, политики и культуры, с уникальными методами презентации, и в то же время они богаты историческими, культурными, художественными и научно-исследовательскими ценностями [1, с. 6]. Сегодня, движимые социальными интересами люди также начинают понимать, что традиционные жилые здания создают социальные преимущества, а также экономические выгоды, такие как превращение древних деревень в зоны обслуживания туристов и коммерческие точки.

Использование деревянных каркасных несущих зданий в большинстве районов Китая является наиболее обширной и многочисленной формой архитектуры, поэтому она является главным представителем древнекитайских архитектурных достижений [2, с. 53]. Китайские деревянные здания характеризуются тем, что «стены падают, а дома не рушатся» [3, с. 124]. Архитектурный декор является одной из наиболее отличительных и стабильных черт китайской национальной архитектуры. Отметим, что архитектурное оформление включает в себя, по крайней мере, два аспекта: украшение поверхности здания и украшение окружающей среды. Существуют различные конструкции, такие как чжао би (экран перед входом), экраны, изогнутые колонны, галереи и т.д., которые специально разделяют пространство, а также множество перемежающихся конфигураций цветов, деревьев, родников и дорожных заграждений.

Декор традиционных жилых зданий – это форма художественного самовыражения, присущая архитектурному облику традиционных жилых зданий. Украшение жилых домов проявляется в виде декора ворот, стен, крыш, внутренней и внешней отделки, мебели, предметов обстановки, досок с надписью, парных надписей на колоннах, каллиграфий и живописи, рам, заборов, экранов, перегородок в комнате. Эти украшения отражают народные обычаи, мораль и этику, идеологические концепции, стиль жизни, художественное воспитание, социальную систему в здании.

1. Характеристика традиционного оформления жилых помещений. Местность. От адаптации к климатическим и географическим условиям, использования местных материалов, строительных технологий, передаваемых от мастера к ученику, последовательной эстетики и погружения в местный фольклор и т.д., традиционное оформление жилища в том или ином регионе имеет общие характеристики. Сходство формы, цвета, фактуры и текстуры жилищ, использование одних и тех же местных строительных материалов, таких как камень, дерево и кирпич, повторение декоративных элементов жилищ, общее использование определенных рисунков тотемических знаков – все это причины формирования регионального стиля оформления жилища. Как и на Лёссовом плато, где деревьев мало, яодун (窑洞) являются традиционными жилищами этого региона. Одинаковые саманные или кирпичные наружные стены, одинаковые арочные дверные и оконные проемы, похожие формы и решетки дверей и окон, а также яркие вырезанные из бумаги цветы на окнах создают деревенский стиль.

Оригинальность. Украшение традиционных домов происходит от народной культуры, а «народная культура имеет первичные характеристики и широкий спектр аспектов. Она всегда была основой для питания других культур. Следовательно, она имеет характер материнской культуры» [4, с. 45]. Поэтому убранство традиционных домов отличается оригинальностью, разнообразными формами выражения, богатством и новизной. Красота не фиксирована и не монополизирована авторитетом, а

формируется в соответствии с человеческим субъективным пониманием. Эстетические формы, соответствующие эстетическим принципам, не будут передаваться неизменными или приветствоваться всеми. Только новые декоративные формы смогут привлекать внимание и интерес людей, и новые формы будут продолжать комбинироваться.

Ограничение. Традиционный декор дома – это практическое искусство и ремесло, и его декоративный эффект неизбежно ограничивается различными обстоятельствами. Например, существуют различные экономические, материальные и технические ограничения. Во-первых, это материальные и экономические ограничения. Количество вложенных денег напрямую влияет на великолепие декора. Во-вторых, ограничения, обусловленные иерархической системой. Иерархия является важным фактором в оформлении традиционных домов, поскольку она ограничивает не только содержание декора, но и декоративные приемы.

2. Классификация декоративных элементов традиционных домов. Декоративные элементы в традиционных жилищах несут в себе широкий спектр информации и содержат глубокий смысл. Их можно классифицировать в зависимости от происхождения: элементы животных, элементы растений, элементы природных пейзажей, элементы геометрических узоров, элементы социальной жизни и элементы текста, отметим, что эти декоративные элементы должны быть благоприятными.

Декоративные элементы с животными в жилых домах в основном упрощают – формы птиц, зверей, рыб, насекомых и т. д. Многие животные даже представлялись в соответствии с собственными верованиями и эстетикой, без какого-либо физического присутствия, поэтому их образы не были ограничены, и люди могли творчески применять их в соответствии с собственными потребностями. Мотивы дракона, феникса и цилиня – все это творческие декоративные элементы, но в древности они обычно использовались в официальных зданиях и были менее распространены в более простых зданиях. Благодаря омониму китайского языка, люди часто используют в декоративных элементах распространенных в их жизни животных, таких как летучие мыши, олени и рыбы, которые несут в себе благоприятную символику.

Китай уже давно находится в аграрной экономике и имеет самый тесный контакт с землей. Даосская концепция долголетия и долговечности позволяет людям возлагать свои надежды на возрождающиеся растения перед лицом хрупкой жизни и сохранять жизненную силу природы на статичных зданиях. Поэтому использование растений в декоративных элементах домов также разумно, а обычные растения и виноградные лозы в жизни вырезаны и раскрашены в различных частях здания с помощью гомофонов. К таким растениям относятся лилии, бегония, орхидеи, ганодерма люцидум, сосна, бамбук, персик, хризантема и т. д.

Природные элементы часто являются абстракциями природных явлений, таких как гром, молния, облака, снег, ветер, дождь, горы, огонь, вода и т.д. Эти природные явления не имеют конкретных морфологических характеристик и являются преходящими явлениями в природе. Люди в древности использовали умные творческие приемы, чтобы превратить их из туманных в реальные и видимые декорации. Облачные и ледяные узоры являются распространенными элементами декора. Как древние декоративные узоры, легкий и танцующий жест облачного узора и нерегулярное и свободное обращение ледяного узора показаны на здании в их естественной форме.

Источник декоративных элементов с геометрическим рисунком грубо делится на два аспекта: естественное и искусственное создание. Природное происхождение – это в основном упрощенная абстракция природных объектов, сохраняющая только скелетную форму или основную форму природных объектов, которые постоянно упорядочивались и комбинировались, чтобы стать декоративными элементами. Другое заключается в том, что люди сочетают постоянные изменения прямых линий и изгибов, образуя определенную правильную форму. Оконные рамы, часто используемые в

отделке домов, представляют собой различные комбинации горизонтальных, вертикальных и диагональных линий. Такие, как узоры грома, узоры на панцире черепахи, квадраты, шестиугольники, восьмиугольники и т.д.

Декоративные элементы социальной жизни – это элементы, которые выражают психологический опыт людей в их продуктивной жизни с помощью декоративных средств. Основными декоративными элементами являются персонажи и истории; гуманистические предметы; праздничные обычаи.

Текстуальный декоративный элемент – это особый вид декоративного элемента, где сам текст представляет собой комбинацию точек и линий, которые преобразуются в плавные линии различной толщины. Текст как элемент декора можно разделить на несколько типов: текст, используемый непосредственно для украшения, и текст, используемый в искаженном, абстрактном виде. Таких текстов не так много, но один

текст может иметь множество вариантов, например, 寿 (шоу) (рис. 1).



Рис. 1. Цветочный зал Байшоу, Уюань, Цзянси [8]

3. Технические материалы, используемые в отделке традиционных домов. Дерево широко распространено и доступно, обладает мягкой текстурой. Существует большое разнообразие пород дерева. Дерево стало для людей важным материалом для резьбы: из него легко вырезать различные толстые, тонкие, прямые, изогнутые, выпуклые, вогнутые узоры. Традиционное искусство резьбы по дереву имеет долгую историю, с разнообразными техниками, которые можно разделить на линейную, рельефную, перспективную, круглую, полую резьбу, в соответствии с особенностями процесса. Традиционное украшение резьбой по дереву жилых домов сосредоточено на деревянном каркасе дома, подвесах, дверях и окнах, мебели.

Камень – твердый материал, устойчивый к давлению, износу, воде и влаге, поэтому его использовали в зданиях, испытывающих повышенные нагрузки и предъявляющих особые требования к коррозии и влаге, например, в постаментах, основаниях колонн и т.д. Эти детали также были предметом каменного декора. Поскольку его материалы более дорогие и труднее поддаются обработке, чем дерево, резьба по камню стала символом достатка людей. Обычно, чем богаче семья, тем больше украшений резьбой по камню. Такая отделка часто используется в традиционных домах для фундаментов колонн, дверных подушек, порогов и ступеней.

В резьбе по кирпичу обычно используются кирпичи и плитки в качестве основы, на которые наносятся различные узоры и орнаменты, прорываясь через практическую функцию кладки, и таким образом, придавая ей художественные и культурные характеристики [5, с. 98]. Кирпичная резьба на зданиях может находиться под влиянием различных культурных практик того же периода. Из кирпича легче вырезать. Резьба может быть создана путем сочетания множества различных мотивов, придавая зданию гуманистическую и самобытную красоту, полностью передавая различные чаяния народа и имея хороший смысл. Кирпичная резьба часто используется для украшения стен, дворов, гребней, стен и других частей здания [6, с. 52].

Большинство нарисованных картин в отделке жилых зданий расположены на наружных карнизах зданий, которые долгое время подвергались воздействию солнца и дождя, поэтому требования к сырью выше. Растительные пигменты легко окисляются и не подходят для архитектурных цветных картин, требующих длительного сохранения [7, с. 382]. Цветная роспись жилых зданий в основном основана на масляных чернилах и минеральных пигментах. Расписные украшения используются в традиционных домах, их внешний вид не великолепен, а эмоции не полны энтузиазма и безудержности.

Выражение традиционной культуры в оформлении жилых зданий. Хотя

архитектурное выражение традиционных китайских жилищ богато и разнообразно, сочетание общего китайского культурного наследия и региональных народных верований заставляет традиционные китайские жилища скрывать общие черты в своей индивидуальности. Корень этого – влияние китайской культуры. Строгая иерархия в истории Китая обусловила четкий культурный подтекст в архитектурном убранстве. Например, дракона можно было использовать только в покоях императора, а резьба по льву часто использовалась для украшения дверей официальных резиденций, главным образом потому, что в китайской культуре лев является символом власти и величия. Эти культурные различия в оформлении традиционных зданий в определенной степени выражают доминирующие черты китайской культуры того времени и важны для изучения традиционной культуры в более поздние времена.

Выражение этики и морали в оформлении жилых зданий. Этика древнего Китая хорошо отражена в жилых зданиях, где она всегда занимала доминирующее общественно-идеологическое положение и утверждалась конфуцианством. Конфуцианство долгое время было доминирующей идеологией в древнем китайском обществе, в результате чего этика и мораль проникли на все уровни общества, такие как верность, сыновняя почтительность, нравственность и моральные кодексы, такие, как Три принципа и Пять правил, которые служили эффективными ограничителями поведения и психологических представлений китайского народа, и нашли отражение в архитектуре, что широко отразилось в оформлении жилых домов.

Выражение религиозных идей в оформлении жилых зданий. Даосизм и буддизм были двумя основными религиями в Древнем Китае. Существует также очень тесная связь между древними китайскими религиозными взглядами и древним архитектурным декором. В дополнение к строительству религиозных зданий, таких как буддийские храмы, даосизм, религиозные концепции также были эффективно интегрированы в национальную культуру в процессе распространения, и они были полностью отражены в домах. Например, в каждом доме есть номер прихожей и переключатель, а на дверной раме висят различные символы багуа.

Литература

1. Фан, Цзин. Исследование применения традиционного народного убранства домов в современном художественном дизайне окружающей среды: дис. ... магистрант / Цзин Фан / Куньминский технологический университет, 2006. – 126 л. (на кит. яз.).
2. Цуй, Шичан. Современная архитектура и этническая культура / Шичан Цуй. – Тяньцзинь : Тяньцзинь.гос. ун-т, 2000. – 53 с. (на кит. яз.).
3. Янь Ин. Традиционное домашнее искусство / Ин Янь. – Цзинань : Шаньдун Научно-техническая пресса, 2000. – 124 с. (на кит. яз.).
4. Ли, Сяофэн. Местная архитектура – теория и методы междисциплинарных исследований / Ли Сяофэн. – Пекин : Пресса строительной промышленности Китая, 2005. – 45 с. (на кит. яз.).
5. Лань, Сяньлинь. Народная резьба по кирпичу / Сяньлинь Лань. – Пекин : Китайская пресса легкой промышленности, 2006. – 98 с. (на кит. яз.).
6. Хан, Руитинг. Декоративное искусство и культурное выражение резьбы по кирпичу в традиционных жилых зданиях Южной Цзинь / Руитинг Хан // Журнал Тяньгун. – 2022. – № 5. – С. 52–54 (на кит. яз.).
7. Werner, Speiser. Oriental Architecture in Color/ Speiser Werner. – London : Thames&Hudson, 1965. – 382 p.
8. Цзян си у юань бай шоу хуа тин = Зал Цзянси Вуюань Байшоухуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://new.qq.com/omn/20190725/20190725A0I1ES00.html>. – Дата доступа: 03.09.2022 (на кит. яз.).

АРХИТЕКТУРНАЯ ПОВЕРХНОСТЬ КАК ПОЛЕ ФОРМАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТАТОРСТВА

В архитектуре XXI века поверхность сооружений стала областью экспериментаторских поисков, в которых ярко воплотились инновационные технологические достижения и актуальные художественные идеи. Запроектированные с применением цифровых технологий оболочки зданий продемонстрировали неограниченные возможности решения художественно-образных задач, свойства, характерные для контекста цифровой эпохи – криволинейной текучей пластики, многослойности, эфемерности, мерцательности, кинетичности, интерактивности, адаптивности. В конфигурации внешней оболочки зданий находят воплощение рефлексии с образами динамичного городского пространства, состоящего из сетевых потоков, многоплановых ракурсов, характеризующегося эффектами растворения границ, одновременного присутствия в разных средах. Распространенными становятся композиции, запечатляющие восприятие городского пространства в движении.

В трактовке архитектурной поверхности наблюдается соединение разнохарактерных и многоплановых тенденций в новейшей архитектуре, демонстрирующих характерные для нового контекста качества на соединении параметрической и ортогональной геометрии, биоморфных образов и мотивов традиционных культур, эфемерности и иллюзорности техногенных образов и возвращающейся материальности, телесности. В решении архитектурных поверхностей нашла воплощение и развивающаяся тенденция гибридизации разных видов искусств, дизайна, живой природы.

Широкие возможности для создания объемных орнаментов предоставляют методы аддитивного производства при помощи 3D принтеров. Объемные 3D-элементы применяются для создания параметрического орнамента в виде модулей. На основе этой технологии выполнены проекты М. Хансмайера (Цифровой гротеск, Орнаментальные колонны), Н. Оксмана (ArachnИ, Monocoque 2).

Разработанные в конце 1990-х гг. технологии наложения сформированной с помощью параметрических паттернов текстуры на искривленные поверхности открыли безграничные возможности скульптурного моделирования архитектурных оболочек. Генерированные при помощи компьютера паттерны применяются в создании архитектурных образов, отсылающих к понятиям полей, мембран, биоморфных, геологических, молекулярных структур, тканей, метеорологических форм, жидкостей, света, огня, газа, хаотичной среды и т.д. Параметрические паттерны, используемые в проектировании архитектурных сооружений, создают образы, в которых читается синтез математики, цифровых технологий, искусства и живой природы (проекты ONL, Jason Bruges, Electroland, Diller Scofidio + Renfro, ETH Zurich, MIT SENSEable City Lab, the Sociable Media Group). Акцентирование художественных задач в проектировании паттернов характеризует практику студий Neo-geo, Op Art. Инновационные разработки в создании паттернов для архитектурных поверхностей характеризуют проектную деятельность бюро Herzog & de Meuron, MVRDV, UNStudio, Future Systems, OMA, NOX, ARM, архитекторов Ж. Нувеля, Д. Аджайе, Д. Либескинда и др. [1–4].

Морфология пространственных паттернов состоит в преобразовании орнаментов, узоров и биологических структур с применением эмерджентных технологий, имитирующих механизмы самоорганизации (паттерны в виде мыльных пузырей, гидрологических и сосудистых систем, кристаллов, микроорганизмов, хаотичной среды). Биоморфная структура поверхности, сформированная параметрическими паттернами, имитирующими структуру пены, использована в создании фасадов

Пекинского национального центра водных видов спорта «Водяной куб» (PTW, Пекин, 2007). Покрывающая фасады мембрана из этилентетрафторэтилена состоит из пневматических подушек разных размеров, напоминающих мыльные пузыри. Ассоциации биоморфного организма создают криволинейные обтекаемые формы здания универмага Selfridges в Бирмингеме с поверхностями, сформированными алюминиевыми дисками и напоминающими змеиную кожу (Future Systems, 2003) [2].

Важным направлением экспериментирования в проектировании поверхностей является адаптивная дифференциация архитектурных фасадов с учетом экологических и энергоэффективных параметров, определяющая художественно-эстетическую концепцию здания. Архитектурная поверхность проектируется чувствительной к освещению за счет трансформации паттернов на протяжении суток, создавая изменяющийся во времени образ.

В создании сложных форм и криволинейных поверхностей используются приемы отображения плоской текстуры на двояко изогнутой поверхности, алгоритмы разбиения поверхностей с паттернами различной геометрической формы. Параметрическая керамическая решетка белого цвета покрывает фасады объемов культурного и художественного центра в Фучжоу, создавая эффект невесомых мерцающих кружевных поверхностей (PES-architects, Китай, 2020). Решетки-жалюзи собраны из керамических паттернов в форме линзы, установленных в сложном порядке в соответствии с рассчитанным сценарием для обеспечения максимального затенения помещений. Геометрический рисунок решетки учитывает и очертания фасадов с двойной кривизной, обеспечивая при восприятии разнообразие декоративных эффектов.

Благодаря возможностям цифровых технологий орнамент пережил инверсию и открыл широкие перспективы в структурировании архитектурных поверхностей, создании декоративно-пластических эффектов и семантических кодов. Цифровые технологии позволяют генерировать орнаменты, демонстрирующие новую эстетику и не достижимую ранее сложность, отображать пористость, различную степень ветвления, фрактализацию, создавать текстуры, основанные на усложненных ритмах и паттернах. Для параметрических орнаментальных рисунков характерна градиентность конфигураций, композиций, принципов структурного объединения, степени прозрачности, которая создает визуальные эффекты переменной глубины, подвижности, вибрации, мерцания, свечения поверхностей. В орнаментальные поверхности сооружений могут встраиваться системы саморегуляции внутренних параметров – температуры, влажности, освещенности (проект жилого здания «Jellyfish House», арх. Л. Ивамото, К. Скотта, 2006) [3,4].

Современный орнамент соединяет в себе художественно-семантические качества традиционного орнамента, стратегии структурирования с применением паттернов, генерированных цифровыми технологиями, декоративные свойства материалов (бетона, стекла, металлов, кирпича, керамики, композитных материалов). Стекланные и керамические объемные элементы, гофрированные оболочки, перфорированные экраны, черепица сложной конфигурации, орнаментальные тектонические структуры, «пузыри» из полимеров, керамическое напыление на стекло, стеклянная крошка фритта – примеры, демонстрирующие вариативность современных орнаментов. Расширение диапазона природных и искусственных материалов, применяемых для выполнения орнаментов, повышает выразительные возможности архитектуры. Орнаменты из бетона – сквозные, создающие эффект ажурной резьбы, и выполненные снятием слоев разной толщины, обогащающие естественную фактуру материала, применены Мануэль Готран в фасадах музея искусств в Лилле (2010).

В использовании современного орнамента соединяются декоративные и коммуникативные свойства, способность структурировать форму и транслировать культурные и информационные смыслы – отсылать к биоморфным, технологическим мотивам, историко-культурным кодам, презентировать бренды. В рисунке

параметрических орнаментальных поверхностей интерпретируются разнообразные темы и структурные принципы: традиционные орнаменты (арабские решетки машрабия, фигурный орнамент гильош), биоморфные образы, мотивы, основанные на математических моделях, алгоритмах, фракталах, простых геометрических формах, на использовании различных отверстий и перфораций. В форме и решении поверхностей здания национального музея афро-американской истории и культуры в Вашингтоне в виде перевернутой трехъярусной пирамиды закодированы образы традиционных культур (Adjaye Associates, The Freelon Group, Davis Brody Bond, Дэвид Аджайе, 2016). На фасадах применены перфорированные металлические панели.

Многообразие художественных и декоративных эффектов орнаментальных поверхностей, построенных на фактурных качествах материалов, аллюзиях, идеях контекстуальности, реализует в своем творчестве архитектор Фаршид Муссави (ФОА). Облицовка металлическими перфорированными панелями с разным декоративным рисунком стала распространенным приемом оформления фасадов в современной архитектурной практике Беларуси.

Важное направление художественных поисков в современной архитектуре связано с повышением значимости тактильно-чувственных характеристик архитектурных поверхностей, внимания к ближнему уровню восприятия. Во многом это связано с влиянием феноменологических идей на архитектурное творчество. Тенденция активизации тактильного восприятия архитектуры вызвана новым интересом к материальности и рукотворности как противодействия распространению цифровой архитектуры. Повышение тактильно-чувственного разнообразия в архитектуре обеспечивается сочетаниями фактур, достигаемыми применением современных и традиционных материалов, получивших благодаря инновационным технологиям новые свойства и характеристики.

Кубический объем здания торгового центра Galleria в Квангё облицован гранитными плитками треугольной формы с цветовыми градиентами, образующими пиксельный рисунок и вызывающими аллюзии со слоями горной породы (арх. Крис ван Дёйн, ОМА, Южная Корея, 2020). Корпус прорезан остекленной галереей криволинейных очертаний из параметрических паттернов, усиливающей природные ассоциации.

На художественных свойствах стекла основано решение здания штаб-квартиры калийной компании в Минске (арх. А. Воробьев, О. Паршина, О. Воробьев, 2013). Кристаллический стеклянный объем, акцентированный красным оттенком, врезан в основной корпус, решенный сплошным остеклением с динамичным рисунком переплетов. В остеклении кристалла заламинирована металлизированная сеть, благодаря которой оно снаружи воспринимается красным, а изнутри бесцветным.

В образном решении комплекса «Galleria Minsk» активная роль отведена материалам, создающим фактурные и декоративные эффекты (Минскгражданпроект, SZK/Z, АО «Rcdesans Rusya Insaat Sanayive Ticaret A.S.», арх. А. Ивашко, G. Ekremoglu, U. Zabers, Y. Nocaolu, E. Akcin, Л. Коротовцева, К. Кратович, Н. Лукичева, В. Тропко, Ю. Шпаковская, 2016). Главным элементом в облицовке вентилируемых фасадов являются индивидуально разработанные граненые панели из окрашенного стекла с рельефной «плавленной» фактурой. Для акцентирования геометрической структуры панелей, их фактуры и цвета (темно-серого и бордового) предусмотрена система декоративной подсветки фасадов. Граненые блоки сочетаются на фасадах с окрашенными стеклянными и перфорированными металлическими панелями.

Тема динамики и цифрового контекста интерпретирована в поверхностях фасадов и перекрытия здания спортивного центра и гостиницы «Марриотт» в Минске (Воробьев и партнеры, 2016). В решении пластичных криволинейных фасадов, облицованных алюминиевыми панелями, применен пиксельный рисунок и динамичные объемные потоки, отсылающие к сетевым полям. Пиксельный орнамент покрывает

поверхность крыши здания.

Литература

1. Михайлова, А. С. Бионические паттерны в архитектуре и дизайне [Электронный ресурс] / А. С. Михайлова, Н. М. Надыршин. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bionicheskie-patterny-v-arhitekture-i-dizayne/viewer>. – Дата доступа 10.02.2021.
2. Надыршин, Н. М. Параметрические паттерны в архитектурном дизайне / Н. М. Надыршин / Дизайн ревью. – 2012. – № 1–2. – С. 6–10.
3. Параметрический орнамент. Учебно-методическое пособие для студентов в рамках дисциплины «Архитектурно-дизайнерское проектирование» [Электронный ресурс]. – Казань, 2014. – Режим доступа: <https://www.kgasu.ru/upload/iblock/29c/parametriceskiy-ornament.pdf>. – Дата доступа 14.07.2020.
4. Паттерны в архитектуре и дизайне: учебное пособие для бакалавров направления подготовки 07.03.03 «Дизайн архитектурной среды» программа «Проектирование городской среды» / сост. М. И. Белов, А. С. Михайлова, Н. М. Надыршин. – Казань: Дизайн-квартал, 2016. – 191 с.

ЧАСТЬ 2 ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ЭКРАННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Агафонова Н.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НАРРАТИВНОЕ УСЛОЖНЕНИЕ СЕРИАЛА: ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ И БЕЛОРУССКИЙ ОПЫТ

Начавшись с «мыльной оперы» (мелодраматической «жвачки»), которая заполняла дневной телеэфир в США в 1950-х гг., сериал к 1990-м модифицировался до уровня качественного романного повествования, притянувшего к экранам публику разного возраста.

Рубеж этих перемен связывается американскими исследователями с выходом на телеэкран жанрового микса детектива и мелодрамы «Блюз Хилл Стрит» (Hill Street Blues) и сложно сконструированного сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча. Устойчивой данная тенденция стала с середины 1990-х гг., когда на телеэкранах (в том числе белорусских) один за другим демонстрировались, ставшие сегодня классикой – «Скорая помощь» (1994–2009), «Клан Сопрано» (1999–2007), «Шесть футов под землей» (2001–2005), «Прослушка» (2002–2008). С них началась эпоха «большого сериального взрыва»: сформировалась отдельная индустрия, основанная на достижениях цифровой технологии и новых способах коммуникации со зрителем в дигитальную эру. Одновременно претерпел изменение характер сериального повествования в сторону «нарративной сложности». Как можно понять из рассуждений профессора Джейсона Миттела, на смену бесконечной линейности «мыльных» саг пришла конструкция «сезона» – совокупности ограниченного числа серий, объединенных сквозными сюжетными линиями [1]. Такая дискретность, свойственная циклу, позволяет эффективно управлять пролонгацией сериала, без затруднений завершая (не обрывая) его при падении рейтинга.

Другой аспект «нарративной сложности» связан с вертикально-горизонтальным соподчинением повествовательных пластов – расширением роли сюжетных дуг в отдельной серии и сезоне в целом. Такого рода конструкция складывается по принципу нанизывания автономных новелл, определяющих содержание каждой отдельной серии, на единую нить. Драматургическую цельность обеспечивают несколько сквозных персонажей, взаимоотношения между которыми представлены в линейном развертывании от серии к серии. Причем эти линии могут прерываться, исчезая на время, а затем вновь возникать, создавая арочные сцепления между отдаленными сериями и сезонами.

Соединение «горизонталей» и «перпендикуляров» расширяет вариативность сюжетных ходов, значимо увеличивает количество действующих лиц и способы их рокировок. Персонажи новелл обновляются в каждой серии, а сквозные протагонисты могут быть легко изъяты или замещены в новом сезоне.

В белорусском сериальном кино примеры использования нарративного усложнения (вертикально-горизонтального развертывания сюжета) пока единичны – «Держись за облака», «Ой, ма-моч-ки!..».

Каждая из восьми серий фильма Александра Анисимова и Романа Гапанюка «Держись за облака» (2018) – новая история, связанная с событиями вокруг бригады монтажников ЛЭП. Шесть работяг и одна девушка тянут провода высокого напряжения то на брянской земле (2-я серия), то в районе белорусской АЭС (3-я серия), то на Кубани (6-я серия). Высота как сюжетно-смысловая структура оказывается в основании лишь 4-ой серии. Эффектные панорамные виды утонченных серебристых гигантов на фоне голубого неба довольно редко возникают на экране, не создавая важной для

атмосферы фильма визуальной пластики. Ситуации, в которых оказывается группа главных персонажей, вполне приземленные и довольно однообразные: любовь и бандиты.

Если смотреть серии последовательно, то становятся очевидными многочисленные жанровые модуляции. Фильм начинается как производственная драма (1-я серия). Рабочее товарищество испытывается сквозным давлением: начальник бригады, начальник начальника бригады и так далее все выше по вертикали.

Во второй серии сюжет рядится в одежды криминального фильма с политическим компонентом (выборы местного мэра). В третьей – рассказывается про контрабандистов на белорусско-литовском пограничье. Густо примешанные мелодраматические трюизмы (день рождения, романтический ужин при свечах) сбивают комическую ноту, которая то усиливается, то затихает в сюжетной энтропии.

Приблизительно с середины фильм кренится в сторону конфликта хорошего с лучшим: цирк, акробатика, любовь (5-я серия); земля, казаки, справедливость (6-я серия); показательные соревнования между сильнейшими бригадами монтажников (7-я серия) и, конечно, Новый год, когда все влюбленные – по парам (8-я серия).

Жанровая «неразбериха» расшатывает сериал. Коррозия проникает в диалоги, изобразительное пространство, актерскую игру. Комизм «ржавеет» на клишированных плоскостях сцен и угловатых поворотах фабулы. Даже уместное песенно-клиповое сопровождение эпизодов не получает строгого ритмического закрепления в общей порционно-повествовательной конструкции.

Авторы сериала *«Ой, ма-моч-ки!..»*, снятого Иваном Павловым, избежали жанрово-стилевой разбалансировки. Первые две пилотные серии вышли на экран в 2012 г. Зрительский спрос позволил продлить линейку «женского кино» еще на 10 серий. Так сложился первый сезон *«Ой, ма-моч-ки!..»* (2012–2013), действие которого сосредоточено в специализированной клинике (фильм снимался на базе Белорусского республиканского научно-практического центра «Мать и дитя»). Тема материнства здесь является смыслообразующей. Многочисленные героини – беременные женщины разного возраста, оказавшиеся под угрозой патологического развития своего «интересного положения».

Каждая серия рассказывает историю вновь прибывшей пациентки – будущей мамочки. Соответственно каждая новелла-серия получает отдельное название – «ЧП», «Плюс-минус один день», «Солнце в городе», «Развод и девичья фамилия», «Мать-и-мачеха», «Елена Прекрасная» и др., обыгрывающее привычные массовому слуху идиомы. Общая мелодраматическая тональность разбавляется юмором – миниатюры, скетчи с будущими папашами под окнами клиники и в регистратуре. В наиболее удачных сериях мелодраматичная интонация органично сливается с комедийной. Например, случай Зои (А. Пухова) – актрисы-травести, которую доставили в клинику прямо с детского утренника в костюме зайца («Трусишка зайка серенький», 2-я серия). Или, решенная в стиле немного кино, история изобретательной студенческой пары (Т. Гуляева, А. Сенькин), преодолевающей сессию под защитой последнего триместра беременности («Сопромат», 3-я серия). Сквозь слезы и смех все новеллы приходят к счастливой развязке: у будущего малыша будет любящая мама и папа обязательно найдется.

Сюжетной горизонталью, скрепляющей все серии, служат взаимоотношения персонажей-врачей. Первоначальный дуэт – заведующий отделением, хороший хирург Бобровский (А. Макогон) и доктор Вера (В. Полякова) с третьей серии расширяется до квартета. Со стажировки возвращается доктор Наталья (С. Брюханова) и появляется долговязый с обаятельной улыбкой начинающий эскулап Сосновский (М. Зуй). Семейная жизнь устроена лишь у Веры – любящий муж (И. Сигов) подвозит ее на работу и встречает после. Правда, пара бездетна, и доктор Бобровский курирует эту проблему, что придает монотонно-теплым отношениям юмористическую окраску (3-я,

4-я серии). Доктор Наталья влюблена в Бобровского – впрочем, как и многие. Сосновский влюбляется в Наталью – естественно, безответно.

У Бобровского – самая витиеватая семейная история. Из его телефонного разговора становится ясно, что он разведен с Ольгой (3-я серия). Флешбэк демонстрирует его «ошибку юности» – разрыв отношений с Людмилой (С. Аникей). С 8-й серии завязывается новая любовная история с Кирой (С. Зеленковская), которая аналогично «царевне-лягушке» превращается из старательной санитарки (устроилась на работу в клинику ради дочери-пациентки) в бизнес-вумен (12-я серия).

Для персонажей-медиков каждая серия – новый рабочий день. Но собственно врачебные действия в фильме минимизированы: короткие обходы палат, несложные назначения, редкие операции. Доктора говорят о том, что работы много, но действие сосредоточено преимущественно в ординаторской, где они за чаем или кофе обсуждают собственные проблемы. Однообразный антураж: многоместная палата с койками, тумбочками и пациентками в пестрых домашних халатах, пустынный коридор и канцелярского вида ординаторская, блеклый фасад клиники – застыл в статике элегического пафоса, который не способны преодолеть ни режиссер, ни актеры.

Второй сезон «Ой, мамочки!» (2017) включает 8 серий и отличается изменением драматургического рисунка. Сентиментально-идиллические новеллы пациенток продолжают нанизываться на сквозную горизонталь: «Няньки-Ваньки», «Я тебя слышу», «Золотой ключик», «Агент демографической безопасности», «Золушка» и др. Но центр тяжести смещен в сторону личной жизни врачей.

Доктор Вера вынашивает долгожданного ребенка. Бобровский обзавелся семьей в паре с решительной бизнес-вумен Кирой, став добрым отчимом для ее дочери и заботливой нянькой для ее внука. Сосновский безуспешно пытается добиться взаимности от Натальи, не замечая чувства к себе медсестры. Во втором сезоне появляется персонаж-злодей. Это однокурсница и подруга Веры – доктор Элеонора (К. Караева), которая владеет частной гинекологической клиникой и старается «завербовать» то Соколового, то Бобровского, а еще пытается «приручить» мужа Веры.

Отношения Бобровского и Киры также подвергаются испытанию – семья должна ехать в Израиль. Все эти ходы выводят общую событийную линию из оцепенения, оживляют конфликт, расширяют локации. Сезон завершает happy end. В родную клинику возвратились и Бобровский, и Сосновский. Вера благополучно родила дочь. Доктор Наталья обрела свое счастье в лице Бобровского.

Фактическое отсутствие медицинского содержания (экстраординарные случаи, действия врачей по диагностике и лечению пациентов) не позволяет определить сериал «Ой, ма-моч-ки!» как medical drama (вспомним классические американские образцы «Скорая помощь», «Доктор Хаус»). Это мелодраматический цикл со скупым белорусско-медицинским антуражем, украшенный лирической песней о «девяти волшебных месяцах».

Пока кинематограф переживает очередной виток киноаттракционизма (фильм как захватывающее шоу), сериальное кино наращивает эффект нарративного усложнения. Повествовательная конструкция формируется за счет горизонтально-вертикального соподчинения сюжетных линий и мобильного корпуса замещаемых действующих лиц.

Белорусский опыт подобного рода предельно ограничен. Общее торможение кинопроизводства в Беларуси не позволяет развивать сериальную индустрию как таковую. Сегодня, когда лидерство в ней перешло к специализированным стриминговым платформам Интернета, отставание белорусского сериального артефакта разительное.

Литература

1. Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television [Электронный ресурс] / J. Mittell.

Бестолков Д.А.
(Российская Федерация, г. Мичуринск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПОСТСОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ КИНОКАРТИН ДМИТРИЯ АСТРАХАНА

1990-е годы в российской истории были ознаменованы целым рядом событий, оказавших значительное влияние на общественную жизнь страны. Кинорежиссеры разных поколений обратились к сложной социальной тематике и каждый, естественным образом, высказался по-своему. Одной из самых масштабных стала тема попытки вырваться из нищеты постсоветского быта, преодолеть, сломать преграды пространства и попасть в «другую жизнь»: где нет товарного дефицита, есть хорошо оплачиваемая работа, комфортные бытовые условия, широкие возможности в организации собственного досуга и т.д. В этой связи возможно вспомнить целый ряд оригинальных кинокартин указанного периода. Однако мы остановим внимание на двух кинофильмах режиссера, заслуженного деятеля искусств РФ Дмитрия Астрахана: «Ты у меня одна» (1993) [1] и «Всё будет хорошо» (1995) [2]. Эти фильмы не только раскрыли взгляд художника на указанный период времени, отразив его «сложные перипетии» [3, с. 74], но и также повлияли на картину мира современного российского зрителя, у которого в XXI веке возникла потребность актуализировать в своей исторической памяти 90-е годы XX столетия (к слову, по разным причинам: ностальгия, тоска по молодости, потребность в осмыслении прожитого и т. д.).

Кинофильм «Ты у меня одна». Творческую концепцию фильма «Ты у меня одна» выразила строчка из песни барда Юрия Визбора вынесенная в его название. В фильме ярко выражена мысль о значимости роли женщины в судьбе мужчины, его способности на искреннюю преданность ей, как центру притяжения в его социальной вселенной (большом мире судьбы и маленьком мире дома).

Время событий, о которых идет речь в фильме – 1992 год. Место событий – Санкт-Петербург, который в советскую эпоху именовался Ленинградом. С распадом СССР в новую жизнь вошли необратимые перемены, и конструкторскому бюро, в котором рядовым инженером работает главный герой фильма Евгений Тимошин (в исполнении народного артиста РСФСР А. В. Збруева), грозит расформирование. Острое осознание этого обстоятельства в судьбе героя усугубляют проблемы бытового характера: он, его жена и их дочь-старшеклассница живут много лет в однокомнатной квартире, и перспектив на расширение жилплощади никаких нет.

Неожиданный приезд в город из США «бывшей советской» Анны Коливановой (в исполнении народной артистки России С. Л. Рябовой), с детства влюбленной в Евгения Тимошина (он учился в одном институте вместе с ее старшим братом), казалось, способен радикально изменить жизнь ленинградского инженера. На базе конструкторского бюро, в котором работает Тимошин создается совместное российско-американское предприятие «Импульс». Организационной стороной этого вопроса как раз занимается А. Коливанова. Как только это обстоятельство доходит до сведения жены Евгения Тимошина – Натальи (играет народная артистка РСФСР М. М. Неёлова), женщина решает, что встреча с зарубежной гостьей – единственный шанс ее семьи начать «жить по-человечески». Вопреки желанию супруги Евгений Палыч отказывается созваниваться и искать встречи с Анной Коливановой. Это обстоятельство становится причиной столкновения семейной пары. Вначале дочь Тимошина, а следом и его жена выбегают из дома. Тимошин остается в квартире один

на какое-то время. Развязка скандала вроде бы очевидна – Евгений Тимошин созвонился с приятелем-холостяком, чтобы пожить у него какое-то время, но тут в его мир вторгается та самая Анна Коливанова, о которой шла речь выше. Неожиданная встреча, казалось, способна круто изменить жизнь обоих ее участников: Анна в лице Евгения Тимошина («дяди Жени») планирует обрести любимого мужчину и зовет его с собой в Америку. Перед Евгением Палычем открываются перспективы новой немыслимой для него жизни: за ним закрепляется место представителя руководителя в новом совместном российско-американском предприятии. Но Евгений Палыч оказывается неспособен разорвать круг своей прежней жизни. К своей жене и дочери, к своей семье он привязан также сильно, как и к городу, к стране, в которой он родился и живет. Тимошин не едет с Коливановой в США, он возвращается к семье. *«Наташка, ты у меня одна!»*, - прокричит он своей жене из двора родной хрущевки.

В финале фильма звучит музыкальная тема песни Ю. Визбора *«Ты у меня одна»*. Её играет оркестр уличных музыкантов, который в день рождения Евгения Тимошина пригласил для него его отец-пенсионер (играет заслуженный артист Башкирской АССР В. С. Гоголев). Стоит заметить, что и в этом, и в других фильмах Д. Х. Астрахана важную роль играет музыкальная тема, которая задает темп восприятия картины, подталкивает зрителя к погружению в художественное пространство фильма.

Фильм *«Всё будет хорошо»*. Творческой концепцией фильма *«Всё будет хорошо»* стала реплика, вынесенная в его название, в ней аккумулировано философское осознание постсоветской действительности её свидетелями и участниками, оптимистическая убежденность в будущем, ожидание счастья. Место действия, о котором идет речь в кинофильме – небольшой городок Ленинградской области, время – середина 1990-х.

Фильм начинается со следующего эпизода: поток рабочих идёт на металлический завод в первую смену. Однообразную и унылую картину монотонного прохождения через проходную разрушает реплика пожилого рабочего (играет артист В. С. Гоголев) о том, что ему теперь *«туда»* (т. е. в цех) *не надо. На пенсии с сегодня»*. В ознаменовании этого события всей собравшейся публике он показывает кукиш и сдаёт пропуск. Осознание того, что всё-таки дожил, доработал до пенсии приводит пожилого мужчину к эмоциональному потрясению, результатом которого становится внезапная остановка сердца. В итоге, внезапная смерть пенсионера оказалась скорым, неизбежным финалом его короткого праздника новой жизни на пенсии. И далее кадры: рядом с пожилым отходящим в мир иной рабочим другой рабочий – молодой труженик нового поколения Коля Орлов (играет артист А. А. Журавлёв). Завещанием Коле остаётся мысль о том, что он доработал до пенсии и остался жив, чтобы выжить в новой постсоветской действительности. Последующие эпизоды фильма отматывают ленту событий назад. Вот юного Николая призывают на срочную службу в армию. Его провожает мать Екатерина Орлова (играет народная артистка РФ И. С. Мазуркевич), её гражданский муж (сожитель) Семён Петрович Тузов (заслуженный артист РФ В. П. Букин), дочка Семёна Петровича – Оля (играет артистка О. В. Понизова) и все соседи по общежитию. Ольга протестует, когда Коля называет её *«сестрёнкой»*, она обещает ждать его из армии и признаётся в любви. Далее, вернувшегося из армии Колю она считает своим женихом. Молодая пара подает заявление в ЗАГС.

Обращает на себя внимание калейдоскоп портретов и социальных типов среди жильцов провинциального общежития из фильма *«Все будет хорошо»*: упомянутые Семен Петрович Тузов (музыкант и руководитель оркестра народных инструментов, состоящего из жильцов общежития) и его гражданская супруга Екатерина Орлова (мать Коли); рабочий Андрей Самсонов (актер В. П. Кравченко) с женой Тамарой (актриса Ольга Беляева) и сыном Петей (актер Юра Високоборскис); пенсионер Владимир Петрович (играет народный артист СССР М. А. Ульянов) инвалид, бывший альпинист, потерявший жену; Верка (актриса И. Трофимова), молодая девушка, которая ждёт

своего парня Серёжу (актёр Г. Свирь) – молодого музыканта, ушедшего пешком добиваться признания и славы; многочисленные друзья и приятели Коли (одна из эпизодических ролей у заслуженно артиста РФ Андрея Федорцова) и др. И за каждым персонажем фильма своя история.

Маленький мир общежития сотрясается от перемен, когда в него вторгается крупный предприниматель Константин Смирнов (играет А. В. Збруев) вместе с сыном – талантливым молодым математиком Петей (играет актер М. М. Горонок). Оказалось, когда-то Константин Смирнов был увлечён мамой Коли, но они расстались, таким он казался ей бедным и неперспективным. А теперь Смирнов – влиятельный бизнесмен, он приехал в маленький провинциальный городок и намерен построить в нём русский Диснейленд. Далее события развиваются следующим образом: знакомство Оли и Пети перерастает во взаимный интерес, и быстро развивающуюся любовь. Коля видит это, ему тяжело даётся осознание этого обстоятельства. Но он желает Оле счастья, поэтому отпускает её с Петей, который забирает девушку с собой в США. Особый символизм несут финальные кадры фильма: в них видно, как Колю не покидают мысли об Оле и фантазии на эту тему, в них отражён менталитет молодого мужчины.

Стоит заметить, что большую роль в творческой судьбе режиссёра Д. Х. Астрахана сыграл драматург Олег Данилов – автор сценариев для всех его фильмов. *«У Олега было совершено удивительное понимание и чувство драмы. Он прекрасно чувствовал время, понимал, что сегодня волнует народ, и как заставить зрителя переживать и волноваться за судьбы героев... Олег угадал, увидел, почувствовал какие-то очень важные ожидания всей страны. Потому что он жил этой страной, жил вместе со всеми, одной жизнью, и так же как все искренне надеялся и верил, что все будет хорошо...»*, – вспоминал Д. Х. Астрахан [4].

Подводя итог сказанному, стоит указать на присутствие в творческом мире кинокартин Д. Х. Астрахана авторской художественной философии, общая концепция которой ёмко укладывается в приведённый тезис: «Всё будет хорошо». Ключевые категории этой философии: дом, семья, дети, любовь мужчины и женщины, духовная связь с предками, отчество.

90-е годы XX столетия в истории российского общества были не только временем преодоления трудностей и испытаний, но и временем надежд. Надежду на счастливое будущее дарили зрителям фильмы Дмитрия Астрахана. Благодаря этому качеству они актуальны и сегодня, в XXI веке.

Литература

1. Ты у меня одна [видеозапись]: художественный фильм. Режиссер Д. Астрахан; в гл. ролях: А. Збруев, М. Неёлова, С. Рябова. Кинокомпания «Ленфильм». 1993, 92 мин.
2. Всё будет хорошо [видеозапись]: художественный фильм. Режиссер Д. Астрахан; в гл. ролях: А. Журавлёв, О. Понизова, М. Горонок, М. Ульянов, А. Збруев. Кинокомпания «Никола-фильм», «Фора-фильм», «Ленфильм». 1995, 133 мин.
3. Хилько, Н. Ф. Роль кинофестивалей в формировании культурной среды крупного города (на примере города Омска)/ Н. Ф. Хилько// Медиаобразование. Media Education. 2015. – № 3. – С. 72–77. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kinofestivaley-v-formirovanii-kulturnoy-sredy-krupnogo-goroda-na-primere-goroda-omska>. – Дата доступа: 18.08.2022.
4. Хохрякова, С. Умер от коронавируса автор хитов Дмитрия Астрахана/ С. Хохрякова // МК RU. – Режим доступа: <https://www.mk.ru/social/2021/01/06/umer-ot-koronavirusa-avtor-khitov-dmitriya-astrahana.html?fbclid=IwAR1dYUu4zKvwUXcMGxaYcBsMNE4BUMpQXgOUYYsU-zFBIKDEn1dSRP9ErDk>. – Дата доступа: 18.08.2022.

РЕЖИССУРА В СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ СОЦИАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ ПЬЕСЫ

На первом этапе знакомства с пьесой режиссер должен определить тему и основную идею произведения. Часто главная идея вытекает из социально-общественной проблематики пьесы, которая является одним из важнейших аспектов, решаемых режиссером в спектакле. В центре любой истории стоит либо герой, либо группа героев, которые взаимодействуют в обществе, где существуют свои традиции и законы. Если герои вступают в противоборство с этими законами, возникает конфликт, который обозначает назревшую проблему. Режиссер должен не только выделить и показать ее зрителям, но и обозначить некоторые пути ее решения. Язык режиссера – это художественные образы, которые создаются при помощи метафор, аллегорий и символов. При этом могут быть использованы разнообразные выразительные средства: сценография, актерское мастерство, мизансценирование, музыка, свет, видеопроекция и т. д.). Рассмотрим примеры в режиссерской практике китайских драматических театров, где были созданы яркие художественные образы, отражающие социально-общественную проблематику.

Среди режиссерских работ в китайском драматическом театре 1980-х – 2010-х гг. очень много спектаклей, в которых метафорой социально-общественной проблематики стали оригинальные сценографические решения. В постановке по драме А. Стринберга «Отец» в интерпретации режиссера Чжао Лисиня, премьера которой состоялась в Национальном центре исполнительских искусств в Пекине в 2004 году, была поднята общественно-социальная проблема взаимоотношений в семье. Художественным образом, олицетворяющим ее, стала схематическая модель дома, состоящая из нескольких каркасных столбов, фундамента и крыши, подвешенной в воздухе. По мере обострения конфликта, крыша разлеталась на куски, фундамент исчезал, а бревна поднимались высоко над актерами, символизируя «дамоклов меч», нависший над персонажами [2, с. 20]. Режиссер показал трагедию распада семьи и повесил в воздухе мысль о том, что семья – это хрупкий механизм, разрушить который легко, а воссоздать очень сложно. Вывод о крайне бережном отношении друг к другу напрашивался сам собой.

В спектакле Линя Чжаохуа по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», впервые показанного на сцене Пекинского Политеатра в 2009 году, поднималась проблема судьбы поколения, образ которого в постановке передавала уникальная декорация, символизирующая заброшенный сад, что менялась на глазах у зрителей при изменении освещения. Таким образом визуализировались различные этапы в сознании и жизни людей: молодость (рассвет), юность (ветер), зрелость (дождь), старость (ночь) [3, с. 145].

В спектакле по пьесе С. Цвейга «Письмо незнакомой женщины», поставленного на сцене Пекинского театра «Улей» в 2017 году, была поднята проблема одиночества человека в обществе. Режиссер, осветив ее, предложил выход: саморазвитие личности и погружение в свой внутренний мир. Автор постановки предложил зрителю модель жизни человека в виде аттракциона «американские горки»: молодость – это уклон, любовь – подъем, разочарование – падение. В соответствии с этими этапами жизни была зонирована сцена, состоящая из пандусов и высоких площадок, на которых визуализировались воспоминания героини. Помимо этих зон были и дополнительные: на заднем плане находился телевизор, символизирующий жизненный импульс женщины, а кухонная утварь на переднем плане проецировала ее реальную жизненную ситуацию [10, с. 612].

В других спектаклях основным выразительным средством для раскрытия

социально-общественной проблематики стало мизансценирование. В представлении «Влюбленный носорог», поставленном в Китайском молодежном художественном театре по драме Ляо Имэй режиссером Мэн Цзиньхуэем в 1999 году, была поднята тема «искусственности» существования человека в обществе, где не осталось ни чувств, ни поступков, ни принципов. В спектакле драматургические детали были возведены режиссером в образы, а некоторые из них переросли в символы, которые нашли свое визуальное отражение в оригинальных мизансценах. Огромные часы были представлены группой уборщиков, бросающими реплики по поводу часов, дом Малу трансформировался в стол в форме часов, зоопарк приобретал удивительный образ, созданный силуэтом девушки, который освещен красным светом, метро представало в образе группы людей, держащих в одной руке кольцо [6, с. 134].

В спектакле по пьесе Эсхила «Прометей в рабстве», поставленного в театре Шанхайской театральной академии в 2019 году, была поднята тема несвободы (рабства) человека в обществе, которая была решена определенными мизансценами. В начальной сцене актеры прислонялись к земле с руками за спиной, как в замедленной съемке, проводя пластическую ассоциацию с понятием «рабство». Когда главные герои представляли свои реплики в центре, все актеры на сцене сопровождали и гармонизировали их своим физическим напряжением, выраженным пластически [10, с. 613].

В третьей группе спектаклей общественно-социальная проблематика была визуализирована при помощи специальных актерских техник. Спектакль «Хроники Сангшупин» был поставлен по драме Чень Зиду и Чжу Сяопина в экспериментальном театре «Центральная академия драмы» в 1988 году режиссером Сюй Сяожунем. Через раскрытие мрачной реальности жизни и отражение исторической судьбы нации в постановке поднималась проблема общекитайской культурной психологии, создаваемой тысячелетиями в эпоху феодализма, препятствующей развитию нации. Эта проблема была поддержана художественными образами героев, созданными при помощи инновационной актерской техники. Она заключалась в специально выстроенном конфликте между эмоциями и разумом в пространстве сценического существования актеров, который был проявлен в различных отношениях между актерами и персонажами, а также между актерами и зрителями. Например, актеры выступали и как артистические фигуры, и как посредники в рациональной оценке персонажей, которых они играли. Иногда возникала необходимость объединить актера с персонажем, подчеркивая сопереживание, а иногда – отделить актера от персонажа, подчеркивая оценку актером персонажа и необходимость разнообразной реакции на аудиторию [7, с. 38].

В спектакле «Поле жизни и смерти», поставленном по трагедии Сяо Хуна в 1999 году в Китайском национальном драматическом театре режиссером Тянь Тянь Циньсином была поднята проблема судьбы и единения китайской нации. Особенно важным в постановке было отражение внутреннего мира персонажей, которое более полно раскрывалось через прием актерской импровизации. Существовая на протяжении всего спектакля на контрасте между печалью и радостью, актеры постоянно находились в состоянии «на грани», что вызывало сильное психологическое напряжение и провоцировало актера в роли на необычные эмоциональные реакции – пластика передавала напряжение мышц и жесткость тела, а голос модулировался до хрипоты или крика [8, с. 14]. Эмоциональные состояния в постановке активно поддерживались световыми эффектами, а также «нервной» хореографией. Эффект зрительского присутствия достигался при помощи специфической игры актеров, основанной на абсолютной вере в происходящее.

В спектакле «Ричард III», поставленном по пьесе У. Шекспира в 2001 году на сцене Пекинского Столичного театра, режиссер Линь Чжаохуа пытался поднять проблему смысла жизни и донести до зрителя идею, что вся наша жизнь – это поиск

настоящей любви. Для этого в актерской игре был использован прием открытости, связанный с разрушением «четвертой стены» и перенесением действия в зрительный зал. Главный герой спектакля приглашал одну из женщин в зале присоединиться к нему и сыграть сцену из пьесы «Ромео и Джульетта», после чего обнимал зрительницу и танцевал с нею, воссоздавая модель идеальной любви. Таким образом, автор спектакля пытался сказать, что каждый в зале – Ричард, который жаждет любви [5, с. 14].

В спектакле по пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт», поставленном на сцене Пекинского театра Поли в 2009 году режиссером Ван Ясуном, освещалась проблема самоидентичности человека в обществе и верности самому себе, которая была проявлена и развита в парадоксальном актерском действии. В начале спектакля Пер Гюнт-старик играл молодого человека, а в конце – Пер Гюнт-молодой человек играл старика [10, с. 615].

В четвертой группе спектаклей художественный образ социально-общественной проблемы создавался при помощи видео-контента. В спектакле «Ричард III» для освещения проблемы жестокости и беспощадности человека в обществе режиссером была широко использована мультимедийная инсталляция, которая придавала постановке более инновационную форму. Каждый раз, когда пьеса достигала сюжетного накала, вместе с фоновой музыкой зрителям демонстрировались видеофрагменты, оставляющие у них ощущения, углубляющие понимание пьесы и одновременно создающие множество ассоциаций. Например, в процессе раскрытия сцены, где Ричард убивал своего брата Кларенса в лондонском Тауэре, а затем отправлялся в кровавое путешествие, снова и снова убивая, на видео возникали рыбы головы, которые на рынке складывались в кучу рядом с грудой окровавленных рыбьих тел. Это наталкивало зрителя на мысль о том, что убийства Ричарда будут продолжаться [5, с. 15].

В спектакле по пьесе И.-В. Гете «Фауст», поставленного режиссером Сюй Сяоджуном и представленного на сцене Шанхайского центра драматического искусства в 1999 году, была поднята проблема греховности человека. В кульминационный момент постановки на заднем плане над головами персонажей появлялся экран в форме шара, на котором зритель мог видеть волнующееся море. По замыслу режиссера, главный герой и дьявол стояли на мосту лицом друг к другу, проецируясь черными силуэтами на бушующее море, что создавало визуальный эффект «тонущих» персонажей и рождало мысль о поглощении человечества демонической природой [4, с. 175].

В пятой группе спектаклей выразителем социально-общественной проблематики становилась форма спектакля, которая сама по себе носила символический характер. В 1985 году Пекинский народный художественный театр представил в столице пьесу «Дикарь», написанную Гао Синцзянем и поставленную Линь Чжаохуа. В пьесе через многочисленные драматические сцены автор впервые обратился к масштабной проблеме всего современного китайского общества, которое находится в постоянном противоречии, конфликте между просвещением и невежеством, цивилизацией и варварством, что отражалось в уничтожении природы, разрушении цивилизации. Автор не оставил зрителя в ситуации безысходности, он предложил свой взгляд на будущее и провозгласил светлый идеал гармонии между человеком и природой. Данная гармония была показана режиссером в форме спектакля, представляющего собой мультимедийный синтез современной жизни и древних обычаев, где объединялись декламация, рэп, куклы, пантомима и маски, ритуальные песни и танцы. Гонги и барабаны, перемежающиеся в пьесе с трубами, танец нуо, танец лесорубов, притчи и баллады, исполненные древним сказителем, ритуалы (вызывание дождя, свадебные обряды) погружали зрителей в атмосферу таинственного древнего мира, возвращая к моменту зарождения человеческой цивилизации [9, с. 8].

Пьеса Г. Уокера «Мятеж Кейна» отражала проблему, с которой сталкиваются все народы в разные исторические периоды, а именно: необходимость бросить вызов ложному авторитету в чрезвычайные времена, для чего необходимо обладать большим мужеством. Данная тема весьма значима для китайской аудитории, пережившей подобные времена в 1966–1976 гг. Одноименный спектакль, созданный по этой пьесе в 1988 году на сцене Столичного театра в Пекине американским актером и режиссером Чарльтоном Хестоном, по форме и сути стал «театром в театре», где в рамках спектакля проигрывался другой спектакль – процесс в военном суде. Данный художественный образ призывал зрителей задуматься над тем, что есть иллюзия, а что есть настоящая жизнь. Режиссер следом за драматургом призывает думать не только о законе, но и о нормах морали [1, с. 61].

Таким образом, круг социально-общественных проблем, поднимаемых в китайских драматических театрах 1980-х – 2010-х гг., очерчивался проблемами взаимоотношений в семье, судьбы поколений, одиночества, «искусственности» жизни, несвободы человека в обществе, исторической судьбы и миссии китайской нации, смысла жизни, самоидентичности человека, жестокости и беспощадности человека, сохранения цивилизации и природы, замены ложных авторитетов на истинные. Данные проблемы обозначались при помощи художественных образов, создаваемых выразительными средствами сценографии, мизансценирования, уникальных актерских техник, видео-контента, формы спектакля.

Литература

1. Бэньсян, Тянь. «Мятеж Кейна». Глубокое интеллектуальное откровение / Тянь Бэньсян // Токийская литература. – 1989. – № 7. – С. 58–67.
2. Бэй, Та. Страшный «отец»: взгляд на пьесу Стриндберга «Отец» / Та Бэй // The Drama House. – 2005. – № 1. – С. 18–22.
3. Дун, Сяо. Художественное напряжение классики из герменевтической истории «Вишневого сада» / Сяо Дун // Философия. Гуманитарные науки. Общественные науки. – 2017. – № 5. – С. 141–149.
4. Минцянь, Ян. Фауст, современность и ее моральная дилемма / Ян Минцянь // Journal of Central South University: Social Science Edition. – 2020. – № 3. – С. 173–180.
5. Нань, Ли. Интерпретация одноактной пьесы «Ричард III» с точки зрения «реконструкции классики» / Ли Нань // The Drama House. – 2018. – № 3. – С. 12–16.
6. Сян Инци. Разговор о модернистских чертах в «Влюбленном носороге» / Инци Сян // Молодые писатели. – 2020. – № 3. – С. 132–135.
7. Сяопин, Лю. От «Хроники Сангшупин» до «Баллады о Хуанту» – обсуждение «модернизации» и «китайскости» современной китайской драмы / Лю Сяопин // Обозрение драматургии и кино. – 2018. – № 6. – С. 37–45.
8. Цзюнь, Янь. Анализ художественных характеристик драматурга-режиссера фильма «Поле жизни и смерти», одного из серии исследований для награждения пьесы премией «Премия Цао Юя в области драматургии и литературы» / Янь Цзюнь– Ш. : ун-т Шаньси, 2014. – 25 с.
9. Чжипин, Фан. Новаторская полифоническая драма «Дикарь» Гао Синцзяня // Китайская драма. – I Wuhan Hubei Fine Arts Press. – 2005. – № 4. – С. 6–10.
10. Шулунова, Е. К. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре / Е. К. Шулунова // Сб. Рос. гос. ин-та театр. иск-ва. – 2018. – № 6. – С. 610–617.

Ван Юй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТЕАТРЕ И ДРАМАТУРГ СЯ ЯНЬ

Знаменитый русский драматург А. П. Чехов оказал глубокое влияние на современный театр. В его пьесах есть немало драматических элементов, которые носят ярко выраженный уникальный «чеховский» характер. Именно поэтому чеховский подход к написанию пьесы в сочетании с различными новаторскими чертами драматургии русского писателя и образует «чеховскую традицию» в театре, которую можно рассматривать как особую театральную систему. Присутствие чеховской

традиции в области китайского театрального искусства было подобно маяку в море, направлявшему многих китайских драматургов.

С тех пор, как в 1920 году в Китае появился перевод одноактной пьесы Чехова «Предложение», сделанный Гэн Цзичжи (самый ранний на сегодняшний день китайский перевод чеховской пьесы), пьесы Чехова постепенно стали привлекать внимание китайских драматургов [1, с. 58]. Так началось распространение чеховской традиции в китайском театральном искусстве. Постепенно чеховская традиция стала применяться в театральных постановках в Китае. И по сей день чеховская традиция в театре сохраняет особое значение для китайских драматургов. В целом, чеховская традиция сыграла принципиально важную роль в становлении и развитии современного китайского театра.

Ся Янь был одним из ведущих китайских драматургов и знаменитым революционером, одним из пионеров движения за новую культуру. Поэтому в творчестве Ся Яня сильно ощущается дух эпохи, а его пьесы отражают социальный контекст того времени через жизнь героев пьес. В пьесах Ся Яня чувствуются его стремление сделать лучше жизнь китайского общества и твердая уверенность в том, что он борется за достижение этой цели.

Изучение Ся Янем чеховской традиции в театре происходило не только через непосредственное чтение и просмотр постановок пьес Чехова, но и через знакомство с пьесами других китайских драматургов. Ся Янь однажды вспоминал: *«Пьеса "Под крышами Шанхая" была пятой пьесой, которую я написал, но ее можно считать и первой, потому что в этой пьесе я начал изучать реалистический подход к писательству. До этого я воспринимал искусство просто как средство пропаганды. Это изменение в моем отношении к писательству было вызвано чтением пьес Цао Юя "Гроза" и "Дикое поле"»* [2, с. 50]. Таким образом, изучению чеховской традиции в театре Ся Янем в значительной степени способствовал и драматург Цао Юй.

Ся Янь, усвоив чеховскую театральную традицию в значительной степени из произведений Цао Юя, начал воплощать ее в своих пьесах. В пьесах Ся Яня второстепенные герои используются для того, чтобы отразить более широкий социальный контекст и смягчить сложность драматического сюжета. Это похоже на подход Чехова, который преуменьшает драматический конфликт и включает его в повседневную жизнь героев. Персонажи пьес Ся Яня, борющиеся с тяготами жизни, выходят из тьмы под светом своих идеалов и продолжают бороться за революцию, лучшую жизнь и общественное развитие. Комический дух пьес Ся Яня также является результатом влияния чеховской традиции в театре.

Ся Янь был одним из пионеров движения за новую культуру, поэтому его ранние драматические темы были в основном связаны с пропагандой политических идей. Однако под влиянием пьес Чехова Ся Янь начал размышлять о своих предыдущих театральных творениях, критически оценивая свою прежнюю одержимость сочетать драму с политикой, из-за которой пьесам не хватало чувства реальности и подлинности. Пьеса «Под крышами Шанхая» является прямым результатом размышлений Ся Яня о влиянии чеховской традиции в театре [3, с. 94]. С этого момента в пьесах Ся Яня появляется много элементов в стиле Чехова. Интеллектуалы в пьесах Ся Яня и Чехова символизируют конфликт между идеями персонажей и социальным контекстом, противоречие между внешним и внутренним миром, борьбу и колебания. Например, Ю Минъян в пьесе Ся Яня «За год» и Вершинин в пьесе Чехова «Три сестры» похожи тем, что оба персонажа имеют одинаковые черты: у них есть идеалы, о которых они только говорят, но не борются за них. Будучи изначально идеалистами, они в итоге становятся «пошлыми людьми».

Под влиянием чеховской театральной традиции Ся Янь критикует состояние общества и выражает желание лучшего будущего через изображение различных типов драматических героев, а также использование драматических элементов, позволяющих

подчеркнуть реализм его пьес и сложность изображённых в них героев и общественных отношений. Элементы трагедии и комедии, которые появляются в произведениях Ся Яня, частично являются результатом изучения Ся Янем чеховской традиции в театре, а частично – результатом творческих особенностей личностей Ся Яня и Чехова и драматического эффекта, которого они стремились достичь [4, с. 189].

Ся Янь написал в общей сложности девять многоактных пьес во время войны Китая против Японии. Эстетика этих пьес даёт представление о системе драматического стиля Ся Яня. Хотя эти пьесы были инструментом культурной пропаганды, использованным Ся Янем для продвижения идей антифашизма, в них есть много драматических элементов, схожих с пьесами Чехова. Как и русский писатель, Ся Янь заменяет межличностные конфликты противоречиями между людьми и социальной средой так, что зрители могут почувствовать горечь и печаль во внутреннем монологе героев, а также осознать разрушение и угнетение личности социальной реальностью. Этот драматический элемент схож с чеховской традицией в театре. Возьмем, к примеру, персонаж Юй Шифу из пьесы «Бациллы фашизма», в котором можно увидеть изображенный Ся Янем конфликт между человеком и социальной средой. Плохие социальные условия вынуждают Юй Шифу оставить медицинскую лабораторию и обратить свое внимание на происходящее вокруг него. Социальные проблемы заставляют Юй Шифу переживать череду психологических потрясений, которые в конечном итоге приводят к фундаментальным изменениям в его жизни. С точки зрения линий персонажей в пьесе Ся Янь также делает сходную с Чеховым драматическую обработку. Реплики в пьесах Чехова глубоки и осмыслены. Большинство историй жизни героев скрыты в их репликах, которые тесно связаны с психологической деятельностью персонажей, их действиями и драматическими ситуациями. Это также относится к репликам персонажей в пьесах Ся Яня, где одно предложение используется для того, чтобы сообщить о чем-то происходящем или о личности персонажа и его жизненном событии [5, с. 58]. Драматическая эстетика Ся Яня также похожа на чеховскую в том, что она является простой, деревенской, тонкой и интригующей. В то же время, пьесы обоих писателей часто заставляют зрителей задуматься.

Обращение с комическими и трагическими элементами во всех пьесах Ся Яня также напоминает чеховскую театральную традицию. Это связано с тем, что социальный контекст, в котором жил Чехов, был похож на тот, в котором жил Ся Янь. Общество Чехова было мрачным и беспокойным. Царский режим угнетал народ, в сердцах которого горел огонь революционного сопротивления. Общество Ся Яня также было трагично и беспокойно. Китай страдал от японской агрессии и угнетения народа властью Гоминьдана, поэтому революция и освобождение так же, как и в России, были неизбежны. Комические элементы в пьесах Ся Яня связаны со стремлением к новому обществу и новой жизни, а также с тем, что люди избавляются от старого образа жизни. Воплощение комедийности в чеховской театральной традиции часто отражается и в стремлении народа к лучшей жизни. Комические элементы у Ся Яня сочетаются с сатирой. Например, сатира проявляется в поступках и характерах таких персонажей, как Чжао Чжэньюй в пьесе «Под крышами Шанхая», который занимается самоуничтожением, или Юй Шифу в пьесе «Бациллы фашизма», совмещающим науку с политикой и считающим, что они не мешают друг другу, но в реальной жизни сталкивающимися с проблемами из-за подобных идей [6, с. 37].

Хотя элементы комедийности и сатиры часто встречаются и в пьесах Чехова, есть, однако, один момент, в котором Ся Янь не следует чеховской театральной традиции. Чехов писал о глупости и нелепости своих драматических героев, но не о комизме их будущего, часто подчеркивая светлые надежды на новое общество. Ся Янь, напротив, писал не только о глупости и нелепости персонажей своих пьес, но и иронизировал по поводу их оптимизма и веры в светлое будущее. В целом, однако, в

соответствии с чеховской традицией, Ся Янь выражал трагические элементы пьесы через комических героев и драматическое содержание, используя сатиру на социальную ситуацию и изображение несчастной жизни людей для подчеркивания трагедийности.

В Китае существует интересная полемика о Ся Яне и чеховской традиции в театре. Есть театроведы, которые называют Ся Яня «китайским Чеховым», хотя этот термин вызывает много споров в китайской театральной среде. Некоторые утверждают, что называть Ся Яня «китайским Чеховым» унинительно, потому что Ся Янь был коммунистическим борцом и революционным драматургом-реалистом, в то время как Чехов был критическим драматургом-реалистом старого царского периода. Другие считают, что характеристика Ся Яня как «китайского Чехова» возвышает статус драматурга, потому что его пьесы оказали гораздо меньшее влияние на мир, чем чеховская традиция в театре [7, с. 72].

Не вызывает сомнений, однако, что Ся Янь неразрывно связан с чеховской театральной традицией, которую он смог глубоко понять и переосмыслить в контексте особенностей китайской культуры. Чеховская традиция в театре повлияла на пьесы Ся Яня, который использовал её для разработки собственного уникального драматического стиля. На примере пьес Ся Яня можно увидеть, как театральная эстетика Чехова способствовала созреванию и развитию таланта китайского драматурга.

Литература

1. Гао, Ц. От текста к сцене – пьесы Чехова в Китае: дис. ... магистрант. Драматическое театроведение / Ц. Гао. – Шанхайская театральная академия. – 2007. – С. 58.
2. Сюэ, Ц. Цао Юй и Ся Янь: ассимиляция и соответствие различным векторам позитивного драматического искусства Чехова / Ц. Сюэ // Журнал Ляонинского нормального университета (издание по общественным наукам) – 1987. – № 6. – С. 48–54.
3. Чжу, С. От «Вишневого сада» до «Под крышами Шанхая» – о влиянии Чехова на Ся Янь / С. Чжу // Журнал Гуйчжоуского нормального университета (социальные науки). – 2013. – № 3. – С. 91–95.
4. Чэнь, Ц. Сила реальности, скрывающаяся под обыденностью – сравнение и осмысление пьес Ся Яня и Чехова / Ц. Чэнь // Современное китайское литературоведение. – 1990. – № 2. – С. 187–196.
5. Ван, С. Сравнение пьес Ся Яня во время войны против Японии в Китае и пьесы Чехова / С. Ван // Журнал Лешаньского педагогического колледжа – 2007. – № 2. – С. 58–60.
6. Хуан, Д. Сравнение драматических стилей Ся Яня и Чехова / Д. Хуан // Журнал Ханчжоуского университета. – 1990. – № 1. – С. 34–39.
7. Хон, Х. О создании и значении фильма «Под крышами Шанхая» / Х. Хон // Журнал Нанкинского университета (серия драмы). – 2015. – № 2. – С. 64–74.

Ван Дун

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОПЕРА «ЛИНЬ ХУЭЙИНЬ» КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ, АКТЕРСКОГО И РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Китайский национальный театр оперы и танцевальной драмы является одним из примечательных театров современного Китая по нескольким причинам. Во-первых, данный театр осуществляет творческую практику в нескольких четко выраженных направлениях, среди которых – оперное искусство и танцевальная драма. Для китайских театров не характерно подобное сочетание разнородных стилизованных компонентов, однако исторический опыт Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы позволил сформировать четко выраженный творческий стиль и манеру, несвойственные остальным театрам не только Пекина, но и других городов страны. Во-вторых, театр следует как традиционным, так и актуально-современным практикам творческих поисков. На его счету уже несколько десятков оригинальных спектаклей оперы и танцевальной драмы.

В современном оперном репертуаре Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы в качестве примера можно назвать оперу «Линь Хуэйинь». Именно данному сценическому произведению уделено внимание в представленной статье.

Первый показ оперы «Линь Хуэйинь» состоялся в апреле 2017 г. Опера стала знаковым событием в творческой практике Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы. Опера посвящена знаменитой поэтессе и писательнице, женщине-архитектору Китая Линь Хуэйинь (1904 – 1955), жизненный путь которой пришелся на первую половину XX в. Своими глазами она увидела формирование нового Китая, его борьбу за независимость. Линь Хуэйинь получила престижное западное образование, посетила несколько зарубежных стран – США, Францию, Италию, Швейцарию. Еще при жизни Линь Хуэйинь считалась одной из самых красивых женщин Китая, и эта оценка неоднократно повторялась в разных биографиях и периодических изданиях, вплоть до наших дней. Так, гуанчжоуский еженедельник «Наньфан жэньу чжоукань» в 2009 г. включил Линь в число 12 красивейших женщин современного Китая с характеристикой: «красота и мудрость, которые никогда не повторятся». Линь Хуэйинь осталась в культурной памяти прежде всего как символ женщины Нового Китая [3].

Одной из главных творческих заслуг Линь Хуэйинь является создание официального герба Китая, который был принят в 1950 г., и оформление Памятника народным героям. В опере повествуется о знаменательных событиях из жизни Линь Хуэйинь, ее супруга Лян Сычэна, друга Сюй Чжимо и других деятелей искусства и просвещения Китая первой половины XX в. В опере приняли участие ведущие солисты театра – сопрано Чэнь Сяодо и баритоны Гао Пэн и У Пань.

Музыкальное решение оперы «Линь Хуэйинь» (композитор Цзин Пэйда) сосредоточено вокруг арии «Лотосовый фонарь», исполненной Чэнь Сяодо. Цзин Пэйда отмечает, что музыкальный стиль всей оперы основан на переплетении китайского традиционного звучания и современной западной музыки [3]. Мотивацией к такому решению послужили биографические события из жизни главной героини оперы. Линь Хуэйинь родилась в Китае в провинции Фуцзянь, однако образование получила в США. Китайская писательница и архитектор также проживала в тех городах Китая, где обосновалось немало иностранцев. На ее жизнь напрямую оказала влияние иностранная культура. Именно пребывание за рубежом позволило Линь Хуэйинь получить ценный профессиональный опыт, который она внедряла на родине, поэтому главная ария оперы «Линь Хуэйинь» была преднамеренно написана с использованием сложных виртуозных элементов. В арии прозвучали собственноручно написанные Линь Хуэйинь стихотворные строки: 我说你是人间的四月天 (*Я говорю, ты в этом мире как будто апрельский день*); 笑响点亮了四面风 (*С сияющей улыбкой навстречу всем ветрам*); 轻灵在春的光艳中交舞着变 (*Свободно в весеннем свете кружишь*) [3].

В опере также были исполнены арии «Одна половина» и «Ты идешь», манеры пения в которых позволили дать всеобъемлющие характеристики каждого главного героя. Можно также отметить некоторый музыкальный плюрализм, присущий опере «Линь Хуэйинь», который выражен в сочетаниях академической и традиционной музыки.

Режиссура оперного произведения в творческой практике Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы всегда уделялось такое же пристальное внимание, как и музыкальной стороне оперы. Режиссером постановки стал Ван Тинтин. Значимые элементы оперы – композиторская драматургия, сценография, дирижирование, режиссура – были определены именно режиссерской трактовкой событий, рассказанных в опере. Из-за глубоких связей с танцевальной драмой и драматическим театром, оперы Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы отличаются качественным и сложным процессом оформления сценического пространства, подбора костюмов, поиска выразительных визуальных

средств раскрытия внутренней мотивации каждого из персонажей оперы. Режиссер опирался на либретто оперы в процессе подготовительной работы над спектаклем. Наверное, главным элементом сценографического решения всего произведения стало особое видение режиссером всего пространства сцены как отдельных жизненных этапов главной героини Линь Хуэйинь. Командой сценографов была обустроена вращающаяся сцена, оснащенная проекционными светодиодами и мультимедийными экранами.

Подбор актеров в опере «Линь Хуэйинь» был определен возможностью профессиональных исполнителей создать целостный оперно-сценический образ на сцене. Как отмечает Н.И. Кузнецов, «опера – явление синтетическое, где в комплексе средств художественной выразительности компонент актерского мастерства при театральной постановке принадлежит к числу самых главных, а для зрителей наиболее заметных» [1, с. 4]. Именно способность погрузиться в образ, личностное понимание судьбы главных героев оперы явились основными критериями при отборе актеров-исполнителей. Главные актеры Чэнь Сяодо, Гао Пжн, У Пань и У Тао обогатили оперную сцену безошибочностью своей игры, раскрытием персонажей.

Таким образом, опера «Линь Хуэйинь» Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы является достоверным источником повествования жизненного пути великого деятеля искусства Китая первой половины XX в. Линь Хуэйинь. Именно принцип достоверности стал главным мотиватором режиссерского решения всей оперы. Биография Линь Хуэйинь в спектакле раскрывается средствами музыки, исполнительским мастерством актеров и музыкантов, визуальным решением.

Литература

1. Кузнецов, Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: авторефер. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Н. И. Кузнецов; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2005. – 48 с.
2. 林徽因：才貌双全命运多舛的奇女子，作品独特之处为时空与情怀 (Линь Хуэйинь: странная женщина с талантом и красотой) [Электронный ресурс] // Бай Цзя Хао. – Режим доступа: <https://www.baijiahao.baidu.com/s?id=1737427255989743363&wfr=spider&for=pc>. – Дата доступа: 27.08.2022.
3. 中国歌剧舞剧院原创现代民族歌剧《林徽因》即将公演 (Планируемая премьера оперы «Линь Хуэйинь» Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы) [Электронный ресурс] // Министерство туризма и культуры. – Режим доступа: https://www.mct.gov.cn/whzx/zsdw/zggjwjy/201708/t20170816_776552.htm. – Дата доступа: 27.08.2022.

*Голева Л.О., Горбушина И.Л.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И.С. БАХА НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ЛЯ МИНОР (I ТОМ)

Клавирное творчество И.С. Баха составляет треть его музыкального наследия (BWV 772 – 1071). «Хорошо темперированный клавир» является шедевром клавирного (в том числе и фортепианного) искусства и входит в репертуар многих ведущих современных исполнителей. Поэтому актуальной стала научная проблема работы: в чем проявляется специфика исполнительской интерпретации данного сочинения? Вопрос этот возник в силу ряда причин: во-первых, отсутствия в оригинальном нотном тексте И.С. Баха исполнительских указаний, а также письменных свидетельств о способе исполнения; во-вторых, наличие неточностей в нотном тексте по причине множественности источников; в-третьих, рост требований нового пианистического стиля. В задачи исследования вошло изучение научной и методической литературы, содержательных и формообразующих аспектов полифонического цикла, рассмотрение

различных редакций и сформировавшихся относительно исследуемого сочинения исполнительских тенденций, а также определение путей решения интерпретаторских задач исходя из трактовки основных исполнительских параметров нотного текста. Материалом исследования стал малый цикл Прелюдия и fuga ля минор из I тома ХТК И.С. Баха.

«Хорошо темперированный клавир» (BWV 846–893) – произведение, многократно становившееся объектом научного изучения. Фундаментальные труды А. Швейцера [8], Э. Бодки [2], В. Ландовской [3], Я. Мильштейна [4] и других исследователей дают представления о теоретических и практических аспектах исполнения данного сочинения. В работах Б. Яворского, В. Носиной [5] и Р. Берченко [1] определена семантическая сторона содержания ХТК И.С. Баха, его связь с библейскими, в том числе с евангельскими сюжетами и канонами их художественного воплощения. Чугаев А. делает подробный анализ формы каждой фуги цикла [7].

Говоря об образном содержании прелюдии и фуги a-moll (I том), обратимся к словам известных музыкантов. Ландовска В. пишет, что *прелюдия* – это «изошренный и шутиливый танец», это «пьеса полная огня, пылкости и необычайной напористости» [3, с. 138]. Ее высказывание о прелюдии в целом согласуется с мнением Я. Мильштейна, который отметил «энергию акцентов», также «строгий, чеканный танцевальный ритм». Красота пьесы, по его мнению, заложена в «ясной группировке основных элементов, в графически четких линиях и в строгом подчинении всех частей главной идее» [4, с. 227]. В *фуге* В. Ландовска отмечает, что «неослабевающий анапестный ритм» темы, который напоминает «непреклонную поступь», придает «тевтонскую ярость» характеру и является главной особенностью «упрямой, неистовой и очень длинной» фуги [3, с. 138]. Мильштейн Я. относит ее к числу наиболее значительных фуг из I тома ХТК, но «не столько в отношении силы и глубины экспрессии, сколько в пышности и широте полифонических приемов» [4, с. 228]. Эта fuga является самой большой в ХТК – 87 тактов.

Другой, но не менее яркий художественный образ, выдвигает теория семантического содержания музыки. Яворский Б. установил связь прелюдий и фуг ХТК И.С. Баха с поэтическими аналогиями из стихов Евангелия. Согласно его мнению, сюжетом прелюдии и фуги a-moll (I том) представляется крещение Христа.

Ассоциативный образ прелюдии – река Иордан, которая катит свои волны, набегающие одна на другую (ходы восьмыми по трезвучию, секундовые «колыхания», нисходящие и восходящие пассажи шестнадцатых). Начальные мотивы первых трех тактов содержат «символ воскресения» (a-h-c, h-c-d и т.д., тт.1–3) (рис.1).



Рис. 1

Серединный эпизод прелюдии передает сам обряд крещения (нисходящие пассажи шестнадцатыми в тт.16, 18 изображают погружение Христа в воду). Мотивы верхнего голоса в тт.17–18, 19–20 содержат вариант «темы креста» (e-s-d-a-b, b-a-e-f) (рис.2).



Рис. 2

Фуга четырехголосная. Ее тема (рис. 3) основана на хорале «Christ unser Herr zum Jordan kam» («Христос наш Господь пришел к Иордану», BWV 7).



Рис. 3

Обращение темы (т.14, сопрано (рис. 4)) имеет явный риторический смысл – отражение в зеркале вод Иордана крещения Христа. Она развивается как самостоятельная тема (некоторые исследователи даже трактуют ее как вторую тему фуги, в частности, Р. Берченко).



Рис. 4

На чередовании и противопоставлении двух зеркальных тем построено все развитие фуги. В коде (т.76–78) происходит соединение обеих тем, что приводит к патетическому моменту – аккорду с ферматой и последующей паузой (т. 80). Этот момент, по мнению Б. Яворского, отражает слова Евангелия: «и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия» [1, с.190–193].

Таким образом, представлены две точки зрения на художественный образ, от которых можно положить начало исполнительских концепций:

светская, в которой прелюдия напоминает энергичный, напористый, строгий танец, а фуга – непреклонную поступь тевтонских рыцарей;

христианская, в которой образ всего цикла связан с сюжетом из Евангелия – крещение Христа в Иордане.

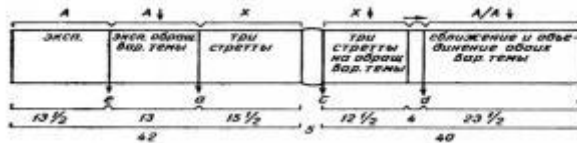


Рис. 5. Схема фуги (по А. Чугаеву)

Кроме художественного образа исполнитель должен иметь также четкое представление о структуре исполняемого цикла. Сперва обратимся к концепции А. Чугаева [7], который отмечает двуплановость формы фуги (рис. 5):

1. **рондообразность** с экспозицией обращенного варианта темы, которая обусловлена чередованием тонально устойчивых (опора на прямые проведения темы) разделов с тонально неустойчивыми (опора на обращенные проведения темы). Центром фуги А. Чугаев определяет единственное мажорное прямое проведение *темы* (т.43–47), которое обособлено большой предшествующей *интермедией* (т.40–42) и следующему за ним полному совершенному *кадансу* в до мажоре (т.46–47).

2. черты **сложной трехчастной композиции** (42 + 21,5 + 23,5 тт.). Первая фаза – экспозиционный раздел (т.1–42) – обладает ясно выраженными признаками трехчастности, тонально и структурно замкнута. Вторая фаза – срединно-разработочный раздел (т.43–64), состоящий из одной октавной стретты на прямой и трех – на обращенный вариант темы и предыкта репризы. В *репризе* происходит сближение, а затем наложение двух тем, когда оба варианта звучат совместно хоть и кратковременно (т.76–78). Кульминация всей фуги – аккорд с ферматой и последующей паузой (т.80). Заканчивается фуга *кодой* на тоническом органном пункте.

В качестве сравнения приведем анализ формы фуги, выполненный Б. Бартоком в своей редакции ХТК И.С. Баха: «Первую часть образует тройная экспозиция: обычная экспозиция, вторая, построенная на обращениях темы, и третья – со стреттами. На 40-м такте кончается I ч.; от нее краткая интермедия ведет ко II части, где тема вступает только в близких тональностях. В качестве начала III части можно указать место, где тема впервые снова появляется в тональности тоники. На фермате мы достигаем кульминационной точки всего нарастания». Рассмотренные концепции анализа формы фуги, выполненные А. Чугаевым и Б. Бартоком во многом похожи. Исполнителю будет

полезно ознакомиться с ними.

Важным фактором при работе над произведениями И.С. Баха является выбор редакции. Существует их классификация по отличительным чертам передачи или воспроизведения авторского текста. Так, в **текстологических** редакциях отсутствуют указания на характер интерпретации, но добавлены аппликатурные решения, распределение голосов между партиями рук (Г. Бишоф, В. Мержанов). **Педагогические** – носят более подробный характер, содержат анализ формы и структуры произведения, артикуляцию и т.д. (К. Черни, Б. Барток). **Исполнительские** – фиксируют интерпретаторский опыт выдающихся музыкантов (Ф. Бузони, Б. Муджеллини). Зрелые музыканты часто обращаются к уртексту как подлинному нередактированному нотному тексту композитора. Самые известные уртексты ХТК И.С. Баха подготовлены Ф. Кроллом, А. Кройцем, Г. Келлером, А. Дюрром и П. Егоровым.

Клавирная музыка И.С. Баха заняла свое достойное место на концертной эстраде лишь в XX веке. За это время сложилось несколько видов исполнительских тенденций в трактовке «Хорошо темперированного клавира»:

романтическая – изобилующая темпо-ритмическими отклонениями (Э. Фишер – первый, кто полностью записал ХТК в 30-х годах XX в., С. Фейнберг);

переходная – с отсутствием импульсивного *rubato*, возрождающая принципы клавирно-органной регистровки (М. Юдина);

послеромантическая, исторически объективная – с единством темпоритма, принципами террасообразной динамики, полноценным раскрытием принципов клавирно-органной регистровки (С. Рихтер, Т. Николаева, Г. Гульд);

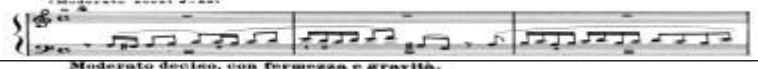
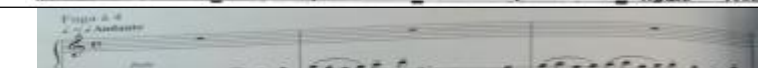
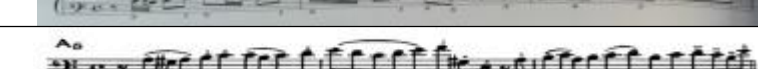
аутентичная – имеющая целью приближение к стилевому контексту эпохи и «звуковому идеалу композитора» (В. Ландовска, Г. Леонхардт, Р. Киркпатрик, Г. Вальх. Левин Р. записал в 2000 г. весь ХТК, используя сразу три инструмента клавирной группы – клавесин, клавикорд, орган).

Знание исполнительских тенденций в отношении клавирной музыки И.С. Баха поможет пианисту составить общую картину возможностей интерпретации, на основе чего сформировать свою собственную позицию.

Работа над фугой начинается с выстраивания трактовки ее темы. Тема фуги *a-moll* (I том) достаточно длинная, и начинается со слабой доли такта. Ландовска В. указывает, «если начать играть ее (тему) монотонно и вяло, то можно убить весь характер пьесы». По словам А. Чугаева, в теме заложено «активное, моторное (ритм буррэ) начало» [7, с. 217]. На характер темы указывают в своих редакциях Б. Муджеллини (*pesante*) и Ф. Бузони (*gravita*). *Обращение темы* следует исполнять более ясно и грациозно (у Ф. Бузони – *meno pesante*), так как меняется общее направление движения темы. Исходя из общего характера темы фуги и инструмента, для которого был написан этот малый цикл, можно предположить, что наиболее удачным будет выбор преобладающей *артикуляции non legato* на восьмых и *legato* на шестнадцатых длительностях («принцип восьмушки» И. Браудо). Для выбора наиболее подходящей трактовки, можно обратиться к редакциям ХТК (табл. 1).

Динамику следует выстраивать в соответствии с формой, тематическим развитием и с учетом смен регистров, как если бы fuga исполнялась на клавесине, т.е. *динамика* скорее будет террасообразная. Там, где тема проходит в прямом движении, звучание будет плотным, густым по тембру; там же, где тема дана в обращении – звук более легкий. При выборе динамики, необходимо также учитывать эстетику баховского времени, согласно которой «в музыкальном произведении или в большом разделе крупного сочинения мог быть выражен только один аффект» [6, с. 314], который обычно держится без ослабления на протяжении всего произведения. Это наложило отпечаток на исполнительское мышление. Яворский Б. назвал такое мышление органным, когда «явные темброво-динамические изменения совершались не часто – по аналогии с переключением регистров органа или клавесина» [6, с. 311].

Таблица 1. Сравнение редакций

Тема фуги a-moll (I том) ХТК	
К. Черни	
Г. Бишоф	
Ф. Бузони	
Б. Муджеллини	
В. Мержанов	
Э. Бодки	

Скорость движения композиторы барокко определяли главным образом с помощью обозначения размера и длительностей, которыми изложен нотный текст. Исполнение *прелюдии* в соответствии с характером музыки должно быть упругим по ритму, но не суетливым. Об этом свидетельствуют ремарки к ней в редакциях (табл. 2). В конце прелюдии следует избегать замедления (*non rall.* у Ф. Бузони, *non rit.* у Б. Бартока), однако В. Мержанов в конце прелюдии ставит *rit.* В отношении *темпа фуги* существенных разногласий между музыкантами нет (табл. 2).

Таблица 2. Исполнительские темпы пианистов-интерпретаторов

	С. Фейнберг	М. Юдина	С. Рихтер	Т. Николаева	В. Ландовска
Прелюдия (♩)	84	92	95	71	66
Фуга (♩)	92	77	86	71	79

Нельзя обойти вниманием *инструментарий* баховского времени. Доподлинно известно, что под термином *Klavier* понимались все клавишные инструменты, существовавшие во времена Баха, т.е. клавесин, клавикорд и орган. Согласно Э. Бодки, баховское *Klavier* «означает один клавишный инструмент для одних пьес – другой – для других» [2, с. 38], это положение согласуется с мнением А. Швейцера.

При работе над интерпретаторской концепцией сочинений И.С. Баха, в частности, его Прелюдии и фуги a-moll из I т. ХТК, нужно знать образное содержание произведения, его структуру, различные редакции, специфику инструментария, исполнительские традиции баховских времен (правила выбора артикуляции, темпа, динамики) и тенденции современности. Сравнение различных редакций, интерпретаций, знание традиций исполнения должны служить исходным моментом и дать направление для дальнейших самостоятельных поисков. Все это побуждает активность, расширяет кругозор исполнителя, позволяет более углубленно подойти к трактовке произведения. Однако знание стилистических закономерностей музыки И.С. Баха и представление об его игре не освобождает исполнителя от необходимости творчески подходить к интерпретации его музыки.

Литература

1. Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М.: Классика-XXI, 2008. – 70 с.
2. Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки; пер. и вступ. ст. А. Майкапара. – М.: Музыка, 1993. – 588 с.
3. Ландовска, В. О музыке / В. Ландовска; пер. с англ. А. Е. Майкапара. – М.: Классика-XXI, 2005 (ПИК ВИНТИ). – 366 с.
4. Мильштейн, Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения / Я. И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1967. – 392 с.
5. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – СПб., 1997. – 93 с.

6. Русская книга о Бахе: [Сборник. Посвящается 300-летию со дня рождения И.С. Баха (1685–1750) / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов]. – М.: Музыка, 1985. – 364 с.
7. Чугаев, А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха / А. Г. Чугаев. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.
8. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах: [Пер. с нем.] / послесл. М. С. Друскина. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Голикова-Пошка Е.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АНАЛИЗ ЗАВЕДОМО ЛОЖНОЙ ВИДЕОРЕКЛАМЫ И СПОСОБЫ ЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ПОТРЕБИТЕЛЯ

Ежедневно миллионы пользователей сети интернет сталкиваются с разного рода рекламными сообщениями, которые встречаются в социальных сетях, на новостных порталах, при чтении электронных книг и при просмотре видеоконтента. Реклама прочно вошла в глобальную сеть, при этом регулирование сетевого рекламного контента, так же как телевизионного, печатного и радио, осуществляется Министерством антимонопольного регулирования и торговли Республики Беларусь (МАРТ) в соответствии с Законом Республики Беларусь «О рекламе» от 10 мая 2007 г. № 225-З: «мультимедийная реклама – реклама, размещаемая (распространяемая) с помощью программно-технических средств, реализующих информацию в звуковом и (или) зрительном виде (текст, графика, фотография, видео, мультипликация (анимация), звуковые эффекты и др.), за исключением рекламы, размещаемой (распространяемой) на телевидении и радио» [1].

Однако, несмотря на установленные правовые нормы, в интернет-пространстве нередко случаи появления заведомо ложной (фейковой), мошеннической рекламы, что связано с возможностью рекламодателей и рекламораспространителей находить пути обхода существующих нормативно-правовых норм (реклама напрямую встраивается в видеоконтент или игровой процесс, раздается с сайтов, находящихся за пределами Республики Беларусь, постоянно меняется IP-адрес рекламного сообщения с целью избегания блокировок и пр.). К сожалению, заведомо ложные рекламные сообщения приносят реальный вред пользователям, так как в большинстве своем они направлены на мошеннические, противоправные действия, призванные завладеть финансовыми средствами либо доступом к личному карт-счету потребителей рекламного продукта.

В данной статье автору хотелось бы выявить наиболее распространенные черты, свойственные фейковой видеорекламе, проанализировать способы ее воздействия на потребителей. Именно благодаря умению отличать заведомо ложное рекламное послание от реального становится возможным соблюдать информационную гигиену, а, следовательно, сохранять финансовое и эмоциональное благополучие.

Наиболее распространенной заведомо ложной сетевой видеорекламой является реклама акций крупных предприятий (например, Газпрома или Беларускалия); некоторых благотворительных сборов (в таких случаях необходимо проверять реальность каждого случая, чтобы не отказать в помощи действительно нуждающимся); возможности быстрого и легкого заработка (к примеру, «я стал миллионером за один день благодаря...» /здесь и далее цитаты из рекламных роликов/); розыгрышей призов от известных брендов (информацию также легко проверить на официальных сайтах производителя). Все видеорекламы такого рода преследуют цель финансового обогащения их создателей, а никак не реальную помощь потребителям.

Перечислим наиболее распространенные черты заведомо ложной видеорекламы. Видеоролик может быть как 30-секундным (специально для мобильных игр), так и, в зависимости от аудитории и цели, более длительным по времени, но при этом ему присуща динамичность, быстрая смена локаций, вкрапление в канву повествования реальных видеоизображений (документальных или новостных кадров, вырезанных из

официальных программ или видеороликов), демонстрация в кадре финансовых средств, повтор слов-«якорей», вставка статичных фотографий документов, анимационных графиков или схем с ярким выделением графы роста доходов. Также во всех видеороликах обязательно присутствуют субтитры, чтобы любой потребитель, даже с выключенным звуком телефона или телевизора, смог понять, что ему рекламируют.

Есть несколько видов фейковых реклам: с действующими героями, которые рассказывают на камеру, как они смогли разбогатеть за короткое время, или обзорные рекламные видеоролики без главных действующих лиц, представляющие собой некое коммерческое предложение. Начинаются фейковые рекламы с главными героями приблизительно одинаково: камера выделяет основного действующего персонажа, а голос за кадром или сам герой представляется зрителям: «Привет, меня зовут Мария» или «Это Антон» (как необходимое условие всех НЛП). Считается, что так клиенты проникаются доверием к экранному персонажу, думая, что они в какой-то мере уже знакомы. Затем обязательно дается общий план помещения, в котором находится действующее лицо фейкового видеоролика. Это может быть элитная квартира, огромный загородный дом, бассейн, отель у моря и т.д. При этом такие видео очень редко снимают на улице, так как зрителю сразу необходимо дать понять, какая новая жизнь ждет его после просмотра видео и выполнения всех его условий.

Текст, который сопровождает идиллическое изображение, приблизительно однотипен: «я смогла купить эту квартиру всего за пару месяцев», «этот дом я подарил своим родителям», «моя девушка оценила, как легко мы смогли полететь на море», «пока вы работаете, я уже заработал на недвижимость» и др. Зачастую в процессе произнесения монолога (или закадрового текста) главный герой ролика держит в руках веер из крупных купюр, демонстрируя их потребителю рекламного сообщения, и тем самым привлекая внимание к рассказу. Камера при этом может быстро перемещаться по помещению, делая акцент на предметах интерьера либо видах из окна, а затем на экране крупным планом демонстрируется логотип реально существующего бренда с целью повышения уровня лояльности к видео.

Обязательным условием фейковой видеорекламы является позитивное настроение всех действующих лиц, задействованных в ролике. Для создания необходимой атмосферы роскоши в кадр могут дополнительно вводиться животные. При этом большие собаки (такие, как лабрадор, ретривер или овчарка) символизируют достаток, простор, большой метраж помещений, декоративные же собаки (болонка, терьер, мопс) являются признаком богатства, вращения в элитных кругах, наличия в доме обслуживающего персонала, а кошки (персидская, бенгальская, сфинкс) выступают в роли символа уюта, надежности, тепла. Периодически в рекламе такого типа, особенно если главным героем является домохозяйка (которая «вначале была нищей», но благодаря акциям или приложению, или грамотным финансовым вложениям «смогла не просто разбогатеть, а стать супернезависимой и начать содержать всю родню»), в кадре может присутствовать младенец (либо на руках у «матери», либо рядом с ней на диване или в кресле). Героиня произносит выученную речь, нежно улыбаясь ребенку, что также эмоционально влияет на зрителей, повышая доверие к происходящему на экране.

Также бывают фейковые видеоролики, в которых снимаются сразу несколько актеров, выступающих в роли дружной семьи. Тогда камера вначале демонстрирует главную героиню (чаще всего это женщина – жена, хранительница семейного очага), а потом уже всю семью, сидящую за роскошно накрытым столом. Прослеживается тенденция увеличения фейковых реклам с женщинами на ведущих ролях как символов хозяйственности и домовитости, что тоже сделано с целью повышения лояльности со стороны наиболее уязвимых слоев населения – пенсионеров и домохозяек.

При просмотре заведомо ложной видеорекламы, которая может быть создана как в жанрах публицистики: интервью, сториз, новостная программа, так и в виде

художественного видеоролика, стоит обращать внимание на следующие факторы: обещание мгновенного высокого заработка («за один час я уже заработал 10 000 белорусских рублей, но это не предел»), гарантия баснословного дохода («досмотрев это видео до конца, вы получите доступ к новым знаниям, которые, я гарантирую, сделают вас миллионером»), заманивание новыми возможностями («вы научитесь легко управлять своими финансовыми потоками»), открытие волшебного источника доходов («я открою тайну, как зарабатывать 100 000 в день тому, кто досмотрит видео до конца»), баснословные инвестиции («если вы инвестируете свои деньги в <...>, ваши дивиденды достигнут 300% в год), необходимость привлечения к заработку друзей, близких или знакомых («вы будете зарабатывать 100 рублей в час, но если пригласите друга, ваш доход увеличится втрое»).

Стоит отметить, что во всех фейковых видеороликах звучат однотипные призывы (так называемые слова-«якоря», призванные убедить зрителя в необходимости взноса средств в рекламируемый проект или хотя бы заставить его сомневаться): «стань избранным», «воплоти мечту», «брось ненавистную работу и начни работать на себя», «подготовь сознание», «подарок Вселенной», «хочешь стать богаче» и др. При этом герой видео обращается прямо к потребителю, как будто ведет с ним монолог. Лицо и руки показаны крупным планом, легкая улыбка, уверенная интонация также повышают шансы мошенников. Так, в одном из заведомо ложных видеороликов главный герой выступал в роли своеобразного «наставника», стремясь передать свои знания как можно большему количеству зрителей. На первых кадрах камера продемонстрировала особняк героя, потом его самого в домашней обстановке, при этом ролик снимался как бы в жанре влога, то есть создавалось впечатление, что герой просто делится с подписчиками своими мыслями и эмоциями. Для акцента он использовал следующие «якоря»: деньги в руках, а также деньги на столе, нарочитая небрежность в образе (при этом становилось очевидно, что это работа дорогого стилиста), доброжелательные, местами заговорщицкие интонации. И текст: «только сегодня я открою тебе секрет, который перевернет всю твою жизнь, но, если ты не хочешь, просто выключи это видео. Но если ты решил досмотреть до конца, то я помогу тебе разбогатеть. Если тебе неинтересно, просто выключи это видео и возвращайся к своей работе» и т.д. Благодаря таким нехитрым манипуляциям видеоролик бил рекорды просмотров.

Кроме роликов с персонажами, к заведомо ложной видеорекламе относятся и обзорные рекламные видеоролики, созданные в виде новостных сюжетов или видеоочерков. Для придания достоверности такие видео начинаются с короткой заставки, взятой из реальной программы новостей, до того момента, когда ведущая произносит вступительное слово к новостному видеосюжету, а затем реальный видеосюжет заменяется на фейковый. При этом могут использоваться хроникальные кадры (например, реальная съемка цехов завода, которая находится в открытом доступе), вставляются интервью с директором или работниками предприятия (опять же позаимствованные с иных сайтов).

Для наглядности рассмотрим один из таких заведомо ложных видеороликов, который был скомбинирован из реальных видео, а затем переозвучен более подробно. Сейчас данное видео выставлено на ютубе в качестве предостережения под названием «Фальшивый “Газпром”», дата начала распространения фальшивки в сети интернет – 2020/2021 годы. На начальных кадрах ведущая в студии произносит: «Новый проект представил Газпром», а затем следует вклейка другого видеоряда. На фоне съемок предприятия с высоты птичьего полета звучит закадровый текст: «Таким образом, у каждого россиянина теперь есть уникальная возможность зарабатывать на ресурсах страны» (словосочетание-«якорь» здесь – «возможность зарабатывать на ресурсах» – дополнительно вынесено в титры кадра для лучшего запоминания). Далее темп ролика ускоряется, звучит громкая музыка, происходит быстрая смена кадров, а за кадром продолжает звучать следующий текст: «допустим, вы инвестируете в проекты

Газпрома 150 долларов, к концу недели ваша прибыль вырастет до 220». При этом и музыкальное сопровождение, и голос диктора весьма успешно имитируют новостной сюжет. Для убедительности нам также показывают обычных людей, которые как будто бы дают интервью корреспонденту: «Я заработал 600 000 рублей и купил этот автомобиль», «За неделю можно заработать две, а то и три тысячи евро», «Можно быстро и легко начать, не нужны какие-то знания», «Сейчас я нахожусь в Милане, и это тринадцатая страна в мою копилочку путешествий за 2,5 года» и пр. Затем диктор вновь возвращается к сюжету и на фоне официального логотипа звучит текст: «Газпром позволяет зарабатывать обычным людям». В данном видео используются разнообразного рода приманки: это и «официальное» видео телевизионных новостей, интервью с простыми людьми, которые «сказочно разбогатели», динамичные фоновые кадры, взятые с реального сайта Газпрома, музыкальное сопровождение, напоминающее новостные сюжеты, уверенный и четкий голос диктора, использование слов-«якорей», проникающих в сознание зрителей. Такого же рода реклама была сделана и про Беларуськалий, только там весь рекламный текст подавался под логотипом белорусского телевидения, а в ролик были включены реальные новостные сюжеты с частичной переозвучкой.

Стоит отметить, что на сегодняшний день МАРТ и правоохранительные органы ведут активную борьбу с заведомо ложной рекламой, поэтому большинство фейковых видеороликов уже удалены из сети интернет. Тем более, что ответственность за создание и распространение заведомо ложной рекламы прописана в статье 250 Уголовного кодекса Республики Беларусь: «Распространение заведомо ложной информации либо применение рекламы, вводящих в заблуждение потребителей относительно качества, количества, состава, способа изготовления и иных характеристик продукции (товаров, работ, услуг), – наказываются штрафом, или исправительными работами на срок до двух лет, или арестом, или ограничением свободы на срок до двух лет» [2].

Таким образом, можно сделать вывод, что при создании заведомо ложных рекламных сообщений с действующими персонажами соблюдаются следующие условия: позитивное настроение и открытость главных героев (они всегда с радостью готовы поделиться секретами своего успеха и не скрывают, как им удалось «разбогатеть» за короткое время); демонстрация роскошных интерьеров или дорогих объектов недвижимости; включение в кадр животных или маленьких детей с целью повышения лояльности зрительской аудитории; обязательный акцент на финансовом благополучии действующих лиц в видеорекламе (пачки крупных купюр, небрежно брошенных на стол, веер из денег). При создании фейковых обзорных рекламных видеороликов в виде новостных сюжетов или видеоочерков активно применяются слова-«якоря», нарезки из официальных видео новостных или имиджевых сюжетов о предприятии, постоянно звучит закадровый дикторский текст, присутствует музыкальное оформление.

Литература

1. Закон Республики Беларусь «О рекламе» от 10 мая 2007 г. № 225-3 [электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=h10700225>. – Дата доступа: 24.07.2023.
2. Уголовный кодекс Республики Беларусь от 9 июля 1999 г. № 275-3 [электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=hk9900275>. – Дата доступа: 13.08.2023.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В «МУЗЫЧНЫХ ТЭРМІНАХ» 1926 г. И «МУЗЫЧНАМ СЛОЎНІКЕ» 1999 г.

Институт белорусской культуры, чаще именуемый сокращённо «Инбелкульт», поистине является колыбелью белорусской академической науки. Именно в его стенах зародилось и белорусское искусствоведение в основных своих направлениях – это исследования в области архитектуры, живописи, театрального и музыкального искусства. Одной из важнейших сфер деятельности Инбелкульта стала разработка научной терминологии. Итог этой колоссальной работы представлен 19 выпусками серии «Беларуская навуковая тэрмінолёгія», издаваемой на протяжении всего существования института с 1922 по 1928 год, и охватившей самые разные области научного знания от математики (Вып. 1) до сельского хозяйства (Вып. 19).

Седьмым выпуском в 1926 году увидел свет словарь музыкальной терминологии, ставший первым специализированным белорусскоязычным словарём в этой области. В предисловии к нему говорится, что Секция белорусского искусства после своего основания в феврале 1925 года одной из первых своих задач определила работу над научной белорусской терминологией, а благодаря широкому развитию в то время музыкального искусства, приоритетным стало создание словаря именно в этой сфере. Реализация идеи по составлению словаря музыкальных терминов принадлежит одному из основателей белорусского музыковедения – Юлиану Николаевичу Дрейзину. В дальнейшем работа по переизданию словаря «Музычныя тэрміны» была проделана в 1989 году Издательским советом Белорусской государственной консерватории. Предисловие, написанное известным белорусским музыковедом Николаем Васильевичем Шиманским, информирует читателя о том, что текст полностью соответствует первоисточнику, выполнены лишь небольшие корректировки в написании иностранных терминов.

По своему типу словарь «Музычныя тэрміны» 1926 года относится к переводным словарям, целью которых является перевод значения на другой язык. Такой подход был обусловлен необходимостью создания непосредственно белорусской музыкальной терминологии, которая могла бы быть рекомендована к использованию и введена в обиход музыкальной деятельности. Словарь имеет две основные части: 1) «русско-белорусский словарь», где в пронумерованном порядке по алфавиту размещены термины на разных языках с переводом на белорусский язык; 2) «словарь белорусских терминов», где приводятся только белорусские значения со ссылкой на номера терминов из первой части. Тематика словаря включает понятия теории музыки, названия музыкальных инструментов, а также исполнительские термины. Последние занимают довольно значительную часть «Музычных тэрмінаў» – почти четверть, при этом доминируют дефиниции на итальянском языке.

Обращаясь к понятию «исполнительские термины», необходимо разъяснить его смысл. Следует отметить, что нотный текст музыкального произведения представляет собой зафиксированную информацию о нём. Часть параметров нотного текста имеет стабильную структуру, это область звуковысотности и метrorитмической организации, в совокупности они образуют инвариант музыкального произведения, делающий его уникальным и узнаваемым. Другая часть параметров нотного текста, не имеющая точной физической меры, предназначена для выполнения исполнителем, и в силу объективной вариантной множественности трактовки создает объективные условия для исполнительской интерпретации. Данные параметры образуют интерпретационное поле, а шире – исполнительское поле музыкального произведения. Итак, «исполнительские термины» – это указания композитора, которые находятся

непосредственно в нотном тексте музыкальных произведений и направлены на формирование у исполнителя представлений о скорости музыкального движения (темпо), громкостных характеристиках звучания (динамика), способах звукоизвлечения (артикуляция), различных отклонениях от основного темпа (агогика), характере исполнения (характеристические ремарки) и пр.

В словаре «Музычныя тэрміны» 1926 г. представлены все категории исполнительских указаний. В предисловии данная сфера понятий обозначается довольно скупой: «Спаміж італьянскіх тэрмінаў музычнае дынамікі і рытмікі ўзяты толькі самыя галоўныя» [1]. Это объясняется тем, что в то время область исполнительского искусства в музыковедении была мало разработана, не были сформированы те системные знания, которые используются в современной науке о музыке. Наибольшую по численности группу терминов составляют характеристические ремарки, выражающие определённые эмоции, настроение, образ. Среди них есть редкоупотребляемые, которые отсутствуют даже в специализированных словарях иностранных музыкальных терминов [2], например *svelto* (бодро, жизнерадостно) (№ 502 в словаре), *suffocato* (задыхаясь) (№ 594 в словаре). Примечательно, что в предисловии к изданию «Музычных тэрмінаў» область характеристических ремарок не упоминается, хотя данная группа указаний насчитывает более 90 пунктов. Сфера темповых и агогических (отклонения от общего темпа) указаний, представляющих в словаре «рытміку», охватывает более 40 позиций. Динамика (17 значений) включает основные ремарки в данной области, в том числе редкое *sminuendo* (аналог *diminuendo* – уменьшая силу звука). Артикуляционные термины (около 20), не упоминаемые в предисловии словаря как специальная категория, представлены наиболее употребляемыми в нотном тексте музыкальных произведений понятиями.

Вторая часть «Музычных тэрмінаў» позволяет выявить исполнительские указания на белорусском языке, к которым относятся два или более термина на иностранных языках. Например, характеристической ремарке «далікатна» соответствуют итальянские *garbo*, *con garbo* (№ 105), *delicato*, *delicatamente*, *con delicatezza* (№ 137), *suave* (№ 589), *teneramente* (№ 619). Термин «спокойна» имеет в словаре 5 соответствий: *calmato* (№ 210), *quieto*, *comodo* (№ 261), *placido*, *placidamente* (№ 429), *tranquillo* (№ 634). Однако оттенки перевода и контекст употребления данных терминов в нотном тексте позволяют относить их к разным категориям исполнительских ремарок: *calmato* и *placido*, *placidamente* (тихо, спокойно) более соответствует динамическим указаниям, *comodo* (удобно, непринужденно) чаще употребляется как темповая дефиниция, а *tranquillo* и *quieto* (спокойно, безмятежно) представляют собой характеристические ремарки.

На протяжении XX века белорусское музыковедение интенсивно развивалось, и к концу 90-х годов назрела необходимость в написании нового, более объёмного и расширенного словаря музыкальных терминов на белорусском языке. Так, в 1999 году вышел «Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-беларускі», авторами и составителями которого стали Г. Г. Кулешова, Т. Г. Мдивани, Н. А. Ювченко и другие. Данный словарь выпустило издательство «Беларуская навука» под грифом Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси. Это свидетельствует о преемственности традиций, заложенных Инбелкультом ещё в 20-е годы XX века, в более позднее время, реализуемых фактическим преемником Инбелкульту – Национальной академией наук Беларуси. Следует отметить, что в 1994 году был издан «Слоўнік музычных тэрмінаў» В. А. Антоневич [4], однако он, как и «Музычныя тэрміны» 1926 года, является терминологическим.

В отличие от «Музычных тэрмінаў» 1926 года, «Музычны слоўнік» представляет собой толковый словарь энциклопедического типа (об этом говорится в предисловии к изданию) и вмещает «широкий диапазон музыкальной лексики,

охватывающей многообразные области музыкального искусства: музыкальные инструменты, певческие голоса, вокальную, хоровую, инструментальную, оркестровую, вокально-симфоническую музыку; жанры, стили; музыкальные формы, элементы музыкального языка: мелодику, ритм, гармонию; музыкально-художественные направления (старинную, классическую, современную музыку)» [3, с. 6]. Большой заслугой составителей словаря является включение терминологии в сфере музыкального авангарда, джаза (много англоязычных понятий) и церковной музыки, что стало отражением потребности в них в музыкальной теории и практике Беларуси. Словарь имеет две одинаковые части – на белорусском и русском языках (включая предисловия). В каждой части насчитывается более 3 000 терминов, включающих понятия на итальянском, английском, французском, немецком языках. Завершающим разделом является нотное приложение, состоящее из 28 примеров, содержащих образцы церковной музыки и иллюстрирующих сложные термины из области теории музыки.

Исполнительские термины представлены в разделе иностранной терминологии – около 120 значений из 436, то есть более четверти (что сопоставимо со словарем 1926 года). По количеству представленных терминов, можно разделить их на 3 блока: характеристические ремарки (около 30), артикуляционные и близкие к ним значения (более 50) и все остальные, включающие области темпа, агогики, динамики, педализации (около 40). Наиболее многочисленная группа терминов касается способов звукоизвлечения на различных музыкальных инструментах и голосом (например, *narrante* – указание вокалистам петь говорком). По сравнению с «Музычными тэрмінамі» 1926 года, где была представлена в основном область фортепианной артикуляции, здесь присутствуют как собственно артикуляционные ремарки, обозначающие исполнительский штрих (*spiccato* – удар смычком по струне с небольшого расстояния, *frullato* – приём игры на духовых без трости, вид тремоло), так и обозначения способов игры, связанных с использованием определённой части инструмента (*avec le broches* – удар металлическими спицами при игре на тарелке, *hand in bell* – ввести кисть руки в раструб валторны, *with muted strings* – игра с сурдиной на деревянных и медных духовых инструментах). Таким образом, существенно расширяется сфера практического применения словаря за счёт охвата большого количества исполнительских терминов для оркестровых инструментов.

Область характеристических ремарок здесь не является наиболее объёмной. Несмотря на это, в ней встречаются значения, которых не было в словаре «Музычные тэрміны»: *darkly* – мрачно, загадочно, *feierlich* – празднично, *fermamente* – крепко, уверенно, *keck* – смело, решительно, бойко, *vittoriosamente* – победоносно. Темповые обозначения немногочисленны, частоупотребляемые понятия (например, *andante* – спокойно, *vivace* – живо) соседствуют с *bright swingly* – быстро, *moderato beat* – в среднем темпе, характерными для произведений в джазовом стиле. Область агогических терминов также обогатилась новыми относительно словаря «Музычные тэрміны» понятиями: *free in time* – ритмически свободно, *hastig* – торопливо, поспешно, *a beneplacito* – свободно. Среди указаний динамики можно выделить редкий термин *deficiendo* – уменьшая силу звука и скорость движения. Данное понятие можно также отнести к области агогики. Таким образом, прослеживается тенденция на дополнение терминологии в сфере темпа, агогики и динамики понятиями, входящими в обиход исполнительской практики на протяжении XX века.

Исполнительские термины являются важным атрибутом нотного текста музыкального произведения. Поэтому создатели словарей «Музычные тэрміны» 1926 года и «Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский» 1999 года уделили им большое внимание и раскрыли эту сферу в своих трудах достаточно полно. Специфика их содержания соответствует уровню развития музыкальной науки современного изданию периода. Таким образом, каждый из

представленных выше словарей является актуальным для своего времени, способствует расширению музыкального кругозора и оказывает большую поддержку музыкантам всех возрастов в их композиторской, исполнительской и педагогической деятельности.

Литература

1. Беларуская навуковая тэрміналогія. Выпуск сёмы. Інстытут беларускае культуры. Сэкцыя беларускага мастацтва. Аддзел першы. Сэрыя V. Кніга 7. [Электронны ресурс]. – Режим доступа: https://csl.bas-net.by/oir/books/Belaruskaya_Navukovaya_Terminalogiya_vyp_07_1926.pdf. – Дата доступа: 27.02.2022.
2. Крунтяева, Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова. – 7-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 136 с.
3. Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-беларускі / аўт.-склад. : Г. Р. Куляшова [і інш.] ; навук. рэд. : Г. Р. Куляшова, Л. А. Антанюк. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 559 с. : нот. іл.
4. Слоўнік музычных тэрмінаў / аўт.-уклад. В. А. Антаневіч ; навук. рэд. А. М. Булыка. – Мінск : Беларусь, 1994. – 133 с.

Грищенко А.Б.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТРАЖЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МИНСКА В ИГРОВЫХ ЛЕНТАХ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» 1970-х – 1980-х ГОДОВ

Архитектурное наследие Минска находит яркое отражение в игровых кинолентах советского периода истории Беларуси. Это связано с тем, что в Минске сохранилось довольно большое количество архитектурных сооружений, построенных в различные периоды истории города. Многие игровые киноленты, созданные на киностудии «Беларусьфильм» в 1970-х – 1980-х годах, снимались в Минске, поэтому улицы и здания города были запечатлены такими, какими они были в то время. Такие кинопроизведения представляют собой фильмы для детей, фильмы о советской действительности, экранизации литературных произведений. Для нас такого рода киноленты имеют значительную историческую ценность, поскольку Минск достаточно сильно изменился с тех пор: многих зданий и сооружений уже нет, некоторые сохранились, многие были построены недавно, новые продолжают строиться. Таким образом, благодаря таким фильмам, зритель имеет возможность увидеть город Минск таким, каким он был раньше.

Цель данной статьи – выявить улицы и здания, отражаемые в игровых кинолентах киностудии «Беларусьфильм» 1970-х – 1980-х годов.

В соответствии с поставленной целью определены следующие *задачи*:

1. проанализировать ряд кинолент, снятых в период 1970-х – 1980-х годов, в которых улицы и здания Минска нашли яркое художественное отражение, с точки зрения локаций киносъемок;
2. выявить роли, которые играют здания города в этих фильмах, и определить их функции.

Как показал анализ кинолент, зачастую определить показываемые улицы и здания города не сложно, поскольку это главные улицы и известные здания города. Однако иногда в кинокадрах демонстрируются такие здания и сооружения, которые современному зрителю определить достаточно сложно. При этом, как показывает практика, иногда зрители затрудняются точно определить локации съемок фильмов, в частности, 1970-х – 1980-х годов. Этим и обусловлена актуальность статьи, в которой будут определены такие здания и сооружения.

Необходимо отметить, что архитектура в фильмах является полноценным «героем» и, как актер, играет свои роли в них. Так, можно говорить о том, что здания могут исполнять свои *настоящие роли*, а могут – *роли других зданий*, равно как актеры

играют других людей. Это характерно для тех случаев, когда по сюжету киноленты речь идет об одном здании, а оператор показывается другое. Также в кинолентах архитектурное наследие может выполнять различные функции, среди которых можно выделить следующие: *фона* действия – действие сюжета происходит возле архитектурных сооружений, на их фоне; *места* действия – действие происходит внутри зданий. Попробуем при анализе кинолент определить роли, которые играют архитектурные строения, а также их функции.

Начнем анализ с фильмов для детей – детской трилогии о событиях времен Гражданской войны 1920-х годов, в которую входят «Кортик», «Бронзовая птица» и «Последнее лето детства». Ее первая часть – «Кортик» 1973 года (реж. Н. Калинин) – частично снималась в Минске, хотя по сюжету действие киноленты происходит в Москве и ее окрестностях. Фильм снят по мотивам повести А. Рыбакова «Кортик». В киноленте оператор показывается ряд достаточно узнаваемых архитектурных сооружений города. В 3 серии «Кортика» возле главного входа в здание Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского (ныне Белорусской государственной академии музыки) проходит пионерский митинг в поддержку голодающих детей Поволжья. Еще одно здание – это примечательный своим внешним видом дом, расположенный на ул. Обойная, 6а (современный адрес). Примечателен он прежде всего своими колоннами и фронтоном, выполненными из дерева. Это здание сохранилось в том же виде до сегодняшнего дня, однако теперь оно является офисным. Многие сцены 3 серии «Кортика» снимались в Лошицком парке, внутри усадебного дома и приусадебного флигеля. В данном фильме Лошицкая усадьба, которая принадлежала Любанским, играет роль дома Поликарпа Терентьева в Пушкино. Таким образом, в киноленте архитектурные сооружения Минска играют роли других зданий и, даже, другого города – Москвы.

На киностудии «Беларусьфильм» было создано две экранизации известных детских рассказов В. Драгунского – «Денискины рассказы». Так, в 1976 году был снят двухсерийный фильм «По секрету всему свету» (реж. И. Добролюбов, В. Каневский, Д. Михлеев), а в 1979 году – двухсерийный фильм «Удивительные приключения Дениса Кораблева» (реж. И. Добролюбов, И. Пушкарев, М. Брауде, В. Дудин). По словам киноведа, кандидата искусствоведения М. Костюкович, «белорусские фильмы про Дениску Кораблева – самые длительные и подробные приключения, занимающие по две серии и больше двух часов экранного времени» [1, с. 219]. Обе киноленты преимущественно снимались в Минске. Так, в первом эпизоде («Секрет первый») фильма «По секрету всему свету» показываются мост над рекой Свислочь возле здания цирка, а также дом семьи Дениса Кораблева на улице Сурганова, недалеко от парка Челюскинцев, хотя по сюжету они живут на улице Купалы. Второй эпизод фильма «Секрет второй» демонстрирует парк имени Я. Купалы возле набережной Свислочи, дом Дениса (теперь это дом на улице В. Хоружей), парк имени М. Горького, при этом кинокадры аттракционов были сняты в парке Челюскинцев. В эпизоде «Секрет третий» второй серии фильма показываются парк Горького, ГУМ, Дворец Профсоюзов. Кроме того, некоторые сцены фильма снимались во дворе домов по адресу ул. Немига, 11а и 11б: именно в этом месте хулиган обманом крадет велосипед у Дениса и Миши. Таким образом, в киноленте большинство зданий играют роли других зданий и служат местом и фоном действия.

Вторая экранизация «Денискиных рассказов» – «Удивительные приключения Дениса Кораблева». В середине первой серии дети чинят велосипед во дворе своего дома. Этот эпизод снимался на улице К. Маркса, напротив дома №42. Кроме того, в первой серии показываются здание цирка и парк Горького. Вторая серия киноленты начинается с кадров у набережной Свислочи со стороны парка Я. Купалы. В середине фильма происходит погоня детей за жуликом, которая снималась на улице Я. Купалы и закончилась возле здания Выставочного комплекса, которого уже нет на этом месте.

Эпизод «Девочка на шаре» снимался в парке Горького, у здания цирка и в самом здании цирка. В целом, в фильме здания города играют свои настоящие роли и выполняют функции места и фона действия.

В 1983 году режиссером Е. Марковским была создана двухсерийная экранизация одноименной детской книги В. Машкова «Как я был вундеркиндом». Фильм практически целиком был снят в Минске. Так, первые кадры фильма были сняты возле главного входа Белорусской государственной консерватории. Во второй серии дедушка «похищает» вундеркинда Севу возле Театра оперы и балета, когда тот идет в театр с бабушкой на оперный спектакль «Аида». Это видно по афише, которая висит возле входа в театр. Несколько позднее Сева с другом Гришей общаются возле набережной Свислочи со стороны парка им. Я. Купалы. В кадре показывается панорама улицы Коммунистической в районе здания, где сейчас располагаются телекомпании «СТВ» и «ОНТ». В целом, большая часть показанных городских зданий служат местом и фоном действия, которые, зачастую, являются фантазией Севы.

Теперь обратимся к кинолентам о советской действительности. В 1971 году вышел кинофильм «Мировой парень» режиссера Ю. Дубровина. Фильм частично снимался в Минске. В начале фильма герои на автомобиле «Москвич» проезжают по Немиге мимо Дома физкультурников. На дальнем плане виден стадион «Трудовые резервы», затем Дворец Спорта. Основное действие киноленты снималось не в Беларуси. Лишь на последней минуте фильма показывается аэросъемка города. В ней показаны «Ворота Минска», улица Кирова, Ленинский проспект на углу с улицей Комсомольской, ГУМ, перекресток Ленинского проспекта с улицами Козлова, а затем Республиканской (ныне Городской Вал), площади Ленина и Победы, вид на улицу Фрунзе и вход в парк имени М. Горького. На кадре монумента Победы фильм заканчивается. Следовательно, здесь архитектура выполняет лишь функцию фона действия и играет свои настоящие роли.

В 1973 году вышла кинолента С. Сплошнова «Теща», съемки которой проходили в Минске. Так, первые кадры фильма, во время начальных титров, представляют городскую панораму Минска, с видом на путепровод улицы Московской к современному проспекту Независимости, Западный мост, улицу Мясникова. Затем показывается улица Бобруйская возле физического факультета БГУ, набережная Свислочи в районе улицы Коммунистической, а затем Партизанский проспект в районе гостиницы «Турист». Первый кадр после названия фильма – вечерний вид с набережной Свислочи в направлении здания Штаба белорусского военного округа (ныне Министерство обороны) на улице Коммунистической. Кроме того, в киноленте оператором показаны: Ленинский проспект в районе пересечения с Комсомольской улицей, в районе улицы Козлова, здание Академии наук и окружающие ее здания, ЗАГС на улице Коммунистической, фонтан в парке имени Я. Купалы. Ближе к концу фильма в кадре виден Ленинский проспект возле площади Победы, а затем возле здания КГБ. Все эти эпизоды показывают архитектуру Минска в своей настоящей роли и служащей фоном действия.

В 1979 году режиссером Л. Мартынюком был снят спортивный кинофильм, посвященный советским штангистам – «Железные игры». Киносъемки осуществлялись в Минске и Раубичах. Так, в начале фильма герои – штангист Николай Басаргин со своей подругой Верой, дочерью его тренера – прогуливаются вдоль здания Института культуры (ныне Белорусский государственный университет культуры и искусств). На здании института висят афиши оперных и балетных спектаклей, таких как «Жизель», «Чиполлино», «Сотворение мира», «Борис Годунов» и «Евгений Онегин». Это говорит о том, что по замыслу режиссера в этом здании находится оперный театр. Несколько позже в кадре появляется сам тренер со своей женой. Они выходят из машины возле дома №42 по улице К. Маркса, который показывается с видом на парк имени М. Горького. Практически в середине фильма показывается кинотеатр «Октябрь», в

который заходит тренер другого штангиста Володи Кроля. При этом изнутри демонстрируется кинотеатр «Пионер». В середине фильма дочь тренера Николая на такси едет в аэропорт. Маршрут, правда, несколько необычен: сначала по площади Победы, затем возле гостиницы «Юбилейная», затем по Ленинскому проспекту возле комплекса зданий Политехнического института. Таким образом, можно сказать, что в данном кинофильме здания Минска выполняют функции места и фона действия, играют свои настоящие роли, однако в ряде случаев играют и роли других зданий.

В 1982 году вышел фильм А. Ефремова «Давай поженимся». По сюжету действие основной части фильма проходит в Минске. Главные герои, Николай Суворин и Елена Воронова, после прилета в Минск едут в такси по городу. В этот момент показываются кадры современного проспекта Независимости в районе площади Независимости. Сразу после этого, неожиданно для зрителей, герои едут уже возле Комаровского рынка, где Н. Суворин выходит примерно там, где, по его словам, находился его дом. Но он его не нашел и садится обратно в машину. Далее показывается вид с высоты птичьего полета улицы Сурганова. Ближе к концу фильма герои прогуливаются по городу: по Немиге возле площади Свободы, парку Горького возле набережной Свислочи недалеко от цирка. Несколько позже в фильме зритель видит, как идет строительство станции метро «Площадь Ленина». Это можно определить благодаря тому, что на дальнем плане в этот момент видна площадь Ленина и Красный костел. Практически в самом конце фильма показывается панорама Немиги с видом на Троицкое предместье. Последние 30 секунд фильма показывают вид современного проспекта Независимости в районе перекрестка с улицей Володарского. Таким образом, в данном фильме архитектура Минска служит фоном действия и играет свои настоящие роли.

Теперь рассмотрим ряд экранизаций литературных произведений. В 1970–1972 годах режиссером В. Четвериковым был снят 6-серийный фильм «Руины стреляют» по трилогии И. Новикова «Минский фронт» о минском подполье в годы Великой Отечественной войны. Фильм снимался в нескольких городах Беларуси, среди которых Минск и Барановичи. При этом действие фильма по сюжету происходит именно в Минске. Так, в фильме можно увидеть старую Немигу, которая во время съемок еще существовала, центральные улицы Минска, в том числе Кафедральный костел Девы Марии, Красный костел, собор А. Невского. В этих кадрах здания Минска выполняют функцию фона действия. При этом кинокадры, снятые в районе старой Немиги – это уникальные документальные кадры, запечатлевшие для нас вид этого района Минска.

В 1978 году вышел двухсерийный кинофильм «Антонина Брагина», созданный режиссером Ю. Дубровиным по мотивам романа А. Каштанова «Заводской район». Фильм целиком снимался в Минске. Начинается кинолента кадрами с видами города: Привокзальной площади с «Воротами города», площади Ленина с Домом Правительства, кинотеатром «Октябрь», вокзалом, площадью Победы с монументом Победы и окружающими его полукруглыми домами, ГУМом, Александровским сквером, Ленинским проспектом, Красным костелом, улицами Коммунистической, Толбухина с рестораном «Каменный цветок», парком имени М. Горького и некоторыми другими местами города. Кроме того, на протяжении киноленты можно увидеть следующие места города: перекресток Ленинского проспекта с улицей Козлова и Дворцом искусств, площади Я. Коласа и Победы, улицы Кальварийская, Республиканская (ныне Романовская Слобода), Красноармейская, а также общежитие Белорусского государственного энергетического университета на улице Карбышева и находящийся рядом жилой дом по адресу ул. Тикоцкого 50, корпус 2. В большинстве случаев здания города служат фоном действия и играют настоящие роли.

В 1983 году режиссером Б. Шадурским был снят 2-хсерийный кинофильм «Водитель автобуса». Эта кинолента явилась экранизацией повести В. Черныха

«Незаконченные воспоминания о детстве шофера междугородного автобуса». Несмотря на то, что в фильме повествуется про автобусный рейс «Минск – Брест», киносъемки проходили в Минске и Новополоцке, соответственно. На кинокадрах, снятых в Минске, можно увидеть жилые дома в микрорайоне Восток, дома, расположенные на Партизанском проспекте напротив стадиона «Трактор», общежития Политехнического института (ныне БНТУ) на Сурганова, общежития на Карбышева, старый автовокзал «Центральный», проспект Машерова (ныне Победителей) в районе трех высотных зданий, рядом с которыми находится кинотеатр «Москва» и гостиница «Юбилейная». Все минские здания выполняют функцию фона действия и играют настоящие роли, а автовокзал еще служит и местом действия.

Безусловно, это далеко не все произведения игрового кинематографа, созданные «Беларусьфильмом» в 1970-е – 1980-е годы, в которых художественно отражается архитектурное наследие Минска. Однако них оно находит действительно яркое воплощение.

Как видно из анализа кинокадров упомянутых фильмов, зачастую в них запечатлевались центральные улицы, проспекты, площади, парки и здания города – Ленинский проспект, площади Победы и Ленина, улица Коммунистическая, дом №42 по улице К. Маркса, «Ворота города», Дом Правительства, парки имени М. Горького и Челюскинцев и другие. При этом в некоторых фильмах операторами были запечатлены здания и улицы, которых на сегодняшний день уже нет в Минске: старая Немига, Выставочный комплекс на улице Я. Купалы, 27, старый автовокзал «Центральный», стадион «Трудовые резервы». Вдобавок, в фильме «Давай поженимся» зафиксирован уникальный момент строительства станции метро «Площадь Ленина». Зачастую здания города выполняют функцию фона действия и играют свои настоящие роли, либо роли других зданий. При этом функция места действия также представлена в кинолентах, но в меньшей степени.

Таким образом, все упомянутые киноленты, созданные в 1970-е – 1980-е годы, являются для современных зрителей замечательными свидетельствами того, как выглядел и как менялся город Минск в этот период времени. Несмотря на то, что многие из этих фильмов не входят в число лучших кинофильмов указанного периода, они заслуживают внимания не только исследователей кино, но и широкой зрительской аудитории.

Литература

1. Костюкович, М. Г. Детский сеанс: долгая счастливая история белорусского игрового кино для детей / М. Г. Костюкович. – Минск : Медисонт, 2020. – 436 с.

*Гудей-Каишальян В.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ПАНОРАМА РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КОНЦА XX–XXI ВВ.

Современный период истории музыкально-театрального искусства Беларуси, который условно можно назвать переходным, событийно насыщен, а потому интересен именно с точки зрения панорамного видения, выявления основных тенденций развития отдельных жанров и общей направленности движения, характеризующих также и постановочную практику.

Так в белорусской опере возобновляется интерес к исторической, историко-легендарной тематике, национально-романтическим сюжетам, образам и событиям прошлого, отвечающий идеям национального возрождения в 1980–90е годы, который осуществлялся как в рамках традиционных оперных форм, так и в связи с явлениями стилевых и жанровых взаимодействий в музыкально-театральном искусстве. Вместе с

тем, – это и активные поиски жанрово-стилевых обновлений, драматургические новации в русле преломления и развития современных тенденций мирового оперного искусства, а также смелые эксперименты в рамках малых оперных форм (моноопера, камерная опера).

В первом случае речь идет об операх «Дзікае паляванне караля Стаха» Владимира Солтана, созданной по мотивам повести В. Короткевича (1989 г., новая музыкальная и постановочная версия 2021 г.), «Князь Наваградскі» Андрея Бондаренко (либретто О. Ипатовой по одноименной пьесе Л. Прокопчика, 1992 г.) и «Сівая легенда» Дмитрия Смольского в новой музыкальной и режиссерско-постановочной редакции в 2012 г. Во втором, – об операх «Мастер и Маргарита» Е. Глебова (по одноименному роману М. Булгакова, 1991 г.) и «Визит дамы» С. Кортеса (по мотивам пьесы Ф. Дюренматта «Визит старой дамы», 1995 г.), апеллирующих к принципам сюрреалистической драмы и театра абсурда. В свою очередь постановки камерной оперы «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова (режиссер-постановщик М. Изворска-Елизарьева, 2005 г.) и одноактной оперы «Его Жёны» В. Копытько (сценическое название «Синяя Борода и его жены»; режиссер-постановщик Г. Галковская, 2006 г.) выявили устремленность их авторов к авангардному музыкальному театру, который судя по датированию сочинений, обозначился в белорусской опере в 1980-е годы.

Интерес белорусских композиторов к опере малых форм и ее разновидностям во многом был обусловлен общими тенденциями симфонизации и камернизации музыкально-театральных жанров. К тому же, нередко для презентации камерной оперы и монооперы используется своего рода *адаптивная концертная форма*, которая становится альтернативой театрально-сценической. Довольно часто к такой форме обращаются с целью предпремьерной апробации материала как большой, так и малой оперы.

Сценической площадкой, на которой впервые были исполнены камерные оперы «Медведь» С. Кортеса и «Земля обетованная» А. Безенсон, моноопера «Адзінокі птах» О. Залетнева стала Белорусская государственная филармония. В «semi-stage» формате здесь прозвучала восстановленная рок-опера «Песня пра долю» В. Мулявина. На филармонической сцене реализовала многие свои необычные театрализованные проекты Л. Симакович, среди которых - современные сцены «S-музыка» по мотивам поэмы Я. Купалы «Сымон-музыка» (2005), современные мистерии «Зацірка» (2007) и «День Максима Богдановича» (2009), мюзикл-притча «Апокрыф» (2011), рондо-опера «Люцыян Таполя» (2012), спектакль-гимн «Вандроўнік» к 70-летию М. Романюка (2013).

Современная ситуация отечественной концертно-исполнительской практики демонстрирует готовность многих коллективов и исполнителей к реализации театральных проектов в концертном формате. Одним из таких является Музыкальная капелла «Sonorus», в исполнении которой прозвучали музыкально-поэтическая драма «Исповедь любви» В. Савчика и опера-притча «Маленький принц» А. Мдивани. Силами Молодеченского областного молодежного музыкального театра под управлением Г. Сороко в 2013 году была исполнена романтическая опера Олега Залетнева «*Міхал Клеафас Агінскі. Невядомы партрэт*» (автор либретто и режиссер-постановщик С. Макарей).

Особый интерес представляют оперы белорусских композиторов для детей, постановки которых осуществляются на разных сценических и концертных площадках. Среди них опера-сказка «Вясновая песня» В. Войтика (Музыкальный театр, 1993), опера-мюзикл «Питер Пэн» А. Будько (Большой театр оперы и балета 1990), «Красная Шапочка» и «Дюймовочка» В. Савчика (Белгосфилармония).

Одной из примет времени стало создание музыкально-театральных произведений, предназначенных как для детей, так и для взрослых. К ним относятся оперы «Маленький принц» А. Мдивани (соч. 2004 г.; либретто В. Яконюка по

одноименному произведению А. де Сент-Экзюпери, премьера которой состоялась на сцене Клуба имени Дзержинского в Минске в 2008 г. (музыкальный руководитель и дирижер А. Шут, режиссер-постановщик Е. Легкин, художник-постановщик А. Меренков, исп. – Музыкальная капелла «Сонорус»), а также «Доктор Айболит» М. Морозовой (либретто Т. Мушинской, режиссер М. Панджавидзе, дирижер О. Лесун, сценография А. Костюченко, художник по костюмам Е. Булгакова), поставленная в Большом театре в 2015 г.

Музыкальная комедия и оперетта наиболее ярко представлены в творчестве белорусских композиторов в 1970 – 1980-е годы. Весомый вклад в развитие музыкальной комедии и в освоение жанра оперетты в белорусском музыкальном театре внесли Ю. Семеняко, Е. Глебов, А. Мдивани, Г. Сурус. С появлением первых белорусских мюзиклов в 1990-е годы, новые оперетты и музыкальные комедии отечественных авторов стали редким явлением. Единственным опытом в этом жанровом русле на сцене Музыкального театра была постановка оперетты «Когда запоет петух» О. Чиркуна (либретто Г. Марчука, стихи Н. Федюковича, дирижер С. Буряк, режиссер В. Катовицкий, художник З. Марголин, 1991). Жанровое уточнение постановки «народная музыкальная комедия» апеллирует к традициям известной комедии «Нестерка» Г. Суруса (1979).

В начале нового века музыкальная комедия все чаще появляется на сцене драматических театров и в афише анонсируются по имени драматурга, а имя композитора фигурирует только в программе. Среди них - постановки с музыкой В. Кондрусевича «Злонравия достойные плоды» (по комедии «Недоросль» Д. Фонвизина, ТЮЗ, 2004) и «Вясёлы кірмаш» (по пьесе «Несцерка» В. Вольского, Белорусский государственный молодежный театр, 2007). Между тем, сохранение музыкально-комедийных спектаклей белорусских авторов в репертуаре театров длительное время объясняется их достаточно высоким художественным уровнем. С 2002 г. в Театре-студии киноактера идет музыкальная комедия «Пигмалион» О. Елисеенкова (постановка А. Ефремова по пьесе Б. Шоу, 2002), в Национальном академическом драматическом театре имени Я. Коласа (Витебск) – музыкальная комедия В. Курьяна «Ветрагоны» (по одноименному произведению В. Голубка, 2009). С 2010 года в Драматическом театре Белорусской Армии с успехом идет музыкальная комедия В. Кондрусевича «Собака на сене» (по пьесе Лопе де Вега в инсценировке А. Дударева, режиссер-постановщик М. Дударева).

Именно в драматических театрах чаще всего появляются новые формы, в которых музыкальная составляющая выполняет важную драматургическую роль, тем самым презентуя эстетику нового музыкального спектакля, не вписывающегося в традиционные жанровые определения, в музыкальных сказках «Чарадзеяства ў краіне Оз», «Просто Мяфа» Е. Атрашкевич на сцене Минского областного драматического театра (1997, 2001), фантазиях – «Сіняя птушка» по пьесе Метерлинка (режиссер В. Савицкий, композитор С. Бельтюков, хореография Д. Юрченко на сцене Театра юного зрителя, 2015). Тем более, что на рубеже XX–XXI вв. именно мюзикл занимает главенствующую позицию в ряду музыкально-театральных жанров.

Несмотря на характерные отличия от музыкальной комедии и оперетты, мюзикл на белорусской сцене в большинстве случаев становится условным обозначением современных жанровых разновидностей драматических и комедийных, детских, кукольных и др. спектаклей, в которых значительную роль играет музыка и хореография, отвечая переводу с английского musical – музыкальный. К жанру мюзикла обращаются многие белорусские композиторы – С. Бельтюков, В. Иванов, А. Будько, В. Доморацкий, О. Залетнев, А. Мдивани и др.

Предтечей и особой национальной формой белорусского мюзикла явилась масштабная работа ансамбля «Песняры» и его художественного руководителя В. Мулявина, представленная на сцене Белорусской государственной филармонии –

оригинальный поэтический мюзикл «Во весь голос» на стихи В. Маяковского (1988). Первыми же произведениями, созданными в жанре мюзикла и предназначенными для театральной сцены, явились «Джулия» (1991) и «Стакан воды» (1994) В. Кондрусевича, (Государственный театр музыкальной комедии), а также «Питер Пэн» А. Будько (1990) – опера-мюзикл для детей (Национальный академический Большой театр оперы и балета).

Множество произведений в жанре мюзикла, в том числе для детей, создано белорусскими композиторами в начале нового века. Среди них: «Приключения Элли и ее друзей» А. Будько, «Про Федота-стрельца, удалого молодца», «Про собачку, которая разбрасывала драгоценности» А. Гулая, «WINX» А. Даньшовой, «Декамерон» О. Залетнева, «Белые росы» Э. Зарицкого, «Поросенок Кнок», «Веселый Роджер», «Пираты Ледовитого океана», «Мечтательные острова» В. Кондрасюка.

Активный интерес к жанру мюзикла проявляют театры различной направленности, предлагая оригинальные уточняющие названия спектаклей: «*драматическое произведение в жанре мюзикла*» («Укрощение строптивой» У. Шекспира с музыкой А. Еренькова, режиссер В. Еренькова, НАДТ им. М. Горького, 2006), «*белорусская легенда в жанре мюзикла*» («Таямніцы блакітных азёр» В. Кондрусевича, ТЮЗ, 2006), «*мюзик-фэнтэзи для детей и взрослых*» («Цётхна Прастуда і Новы год» Е. Атрашкевич, Минский областной драматический театр, 2007) и др. В жанре мюзикла была осуществлена постановка пьесы В. Дранько-Майсюка «Песнярь» в Национальном академическом драматическом театре имени М. Горького (2014), посвященная В. Мулявину (автор музыкального оформления, вокалист и инструменталист – клавишные, гитара – А. Ереньков). Решением жюри IV Республиканского фестиваля театрального искусства «Национальная театральная премия» (2016) спектакль был признан лучшей музыкальной постановкой по пьесе белорусского автора.

Мюзиклы В. Савчика «Тайна волшебного леса», «Новый год не отменяется», «История о зеркале», «Аленка, Артемка и серый волк» и др. исполняются на сцене Белорусской государственной филармонии, «Сказочный круиз», «Новогодний карнавал», «Волшебная суматоха», «Новогодние приключения Огонька» И. Цветковой поставлены во Дворце Республики.

Среди экспериментальных проектов, ориентированных на бродвейские каноны жанра, мюзиклы «Байкер», созданный по роману Шодерло де Лакло «Опасные связи» В. Кондрусевичем и Г. Давыдко на базе продюсерского центра «Спамаш» в 2008 г., «Шалом Алейхем! Мир вам, люди!» О. Ходоско и Д. Бока (Белорусский академический музыкальный театр, 2014). Музыкальная партитура последнего представляет собой соединение наиболее известных фрагментов бродвейского мюзикла «Скрипач на крыше» и авторской музыки современного белорусского композитора. Сохранены самые яркие вокальные и танцевальные номера американского мюзикла и песенные тексты Ш. Харника в русском переводе.

Безусловным лидером в этой жанровой области музыкального театра является Владимир Кондрусевич – автор девяти мюзиклов, большинство из которых стали успешными театральными проектами. За значительные достижения в области театрального и музыкального искусства, создание музыки к мюзиклам «Стакан воды», «Джулия», «Софья Гольшанская» («Любовь и Корона»), «Байкер» в 2016 году композитор В. Кондрусевич был удостоен звания лауреата Государственной премии Республики Беларусь.

«Джулия» – один из первых мюзиклов, созданных белорусскими авторами специально «на актера», с учетом индивидуальности, таланта и частично актерской судьбы Н. Гайды – исполнительницы главной роли. «Стакан воды» интересен с позиции межжанровых связей как произведение, находящееся между собственно мюзиклом и еще более современным жанром XX века – рок-оперой. «Софья

Гольшанская» (либретто Е. Туровой, режиссер-постановщик М. Ковальчик, дирижер-постановщик Ю. Галяс, балетмейстер В. Иванов, художник А. Меренков, Государственный академический музыкальный театр Беларуси, 2013) – первый национальный исторический мюзикл В. Кондрусевича, своего рода лирико-психологическую драму о любви, верности и предательстве, которая разворачивается на фоне эпохальных событий времен ВКЛ с включением национально-характерных сцен, мистических и романтически-фантазийных. Переплетение различных сюжетных мотивов – драматургических линий (лирико-психологической и нравственно-этической, фантазмагорической и мистической) объединяет центральная авторская мысль – тема памяти, которая озвучена в прологе и эпилоге мюзикла, а также в лирических вокальных номерах – сольных высказываниях главной героини о любви к родной земле, к родному краю.

Линию развития «детского мюзикла» продолжили «Прыгоды ў замку Алфавіт» В. Войтика (1996, 1-я премия на фестивале детских музыкальных театров, Санкт-Петербург), «Адчыніце, казляняткі!» («Воўк і раз, два, тры») О. Залетнева в Минском областном драматическом театре (1998), «Зайка-казняйка» В. Кондрасюка в Брестском областном театре драмы и музыки (1999), «Афрыка» В. Кондрусевича в Национальном академическом театре имени Я. Купалы (2003), «Цётхна Прастуда і Новы год» Е. Атрашкевич в Минском областном драматическом театре (2007) и Государственном академическом музыкальном театре («Волшебные часы, или Кто спасет Новый год?»), 2011), в Свердловском музыкальном театре (2009) и Челябинском драматическом театре (2012). Современный музыкальный язык, индивидуально-окрашенные и яркие в образно-характерном плане музыкальные номера этого мюзикла, а также мягкий юмор, с использованием цитат-аллюзий и жанрового тематизма, делают его особенно притягательным как для постановщиков, так и для зрительской аудитории. В 2016 г. новую постановочную версию мюзикла под названием «Тетушка Простуда и Волшебные часы представила» представила А. Гриненко на сцене Республиканского Дворца культуры профсоюзов.

Любопытными проектами в жанре мюзикла являются полистилевые, полижанровые миксты, среди которых фолк-рок-мюзикл «Возера» группы «Палац» (идея и сценарий О. Хоменко, 2003), телемюзикл «Павлінка-NEW» (режиссер А. Бутор, 2007), балет-мюзикл «Жила-была Елочка» Д. Долгалева (либретто и постановка В. Гаевой, ансамбль «Хорошки», 2011), мюзикл-притча «Апокрыф» Л. Симакович (по М. Богдановичу, 2012), отвечающие общемировой тенденции межжанровых, межвидовых и межстилевых взаимодействий в музыкально-театральном искусстве на рубеже веков.

Почти одновременно с мюзиклом в творчестве отечественных композиторов осваивалась *рок-опера* – особый жанрово-стилевой микст, представляющий так называемое «третье течение», в котором выразительные средства рок-музыки (стиль, манера исполнения, песенно-номерная композиция) и характерные оперные принципы (сюжетность, концептуальность, драматургия) способствуют созданию своеобразных форм (разновидностей) сценического действия – концертной рок-оперы, рок-оперы с преобладающими чертами мюзикла и собственно оперы. Рок-опера, изначально предназначенная для рок-ансамбля или рок-группы, может существовать также в виде альбома либо «дискооперы» (т.е. в записи).

Одними из первых к новому жанру обратились В. Мулявин и ВИА «Песняры» («Песня пра долю», 1976), В. Курьян («Мосфан», 1976), И. Поливода (поп-опера «Максим», по мотивам произведений М. Богдановича, на либретто Л. Прончака, Белгосфилармония, 1992). Позже были созданы «Анжело» и другие» А. Еренькова (2004), симфо-рок-опера «Огонь Прометея» Д. Долгалева (2010), «Курган» И. Лученка (2010).

Признанным художественным образцом жанра в Беларуси является опера-

притча В. Мулявина «Песня пра долю» (либретто, сценарий В. Яшкина), премьера которой состоялась в Концертном зале «Россия» в Москве. Это был первый опыт белорусских музыкантов в создании крупной музыкально-драматической формы в русле нового эстрадного направления «фолк-бит» или «фольклорный бит», т. е. в фолк-роковом стиле. Своеобразное возрождение оперы состоялось на сцене Белгосфилармонии (2012) благодаря реконструкции музыки В. Мулявина и оркестровке А. Крамко (в исполнении Народного оркестра имени И. Жиновича под руководством М. Козинца), хореографии Л. Симакович (фольклор-театр «Госьціца»), сценографии И. Мазюк.

«Песня пра долю» – своего рода «кросс-жанрово-стилевой» феномен. Новое театрализованное концертное исполнение фолк-рок-оперы В. Мулявина выявило его концептуальность, образно-драматургическую многоплановость, оригинальность сочетания академической и фольклорной традиции, эстетики и стилистики рока, элементов джаза и стилизации.

Рок-опера «Курган» И. Лученка, премьера которой состоялась также на филармонической сцене (2010), в своей первой редакции была поэмой-легендой (рок-поэма) «Гусляр». Созданная по известному произведению Янки Купалы «Курган» и записанная в виде альбома ансамблем «Песняры» с аранжировками В. Мулявина (1979), она впервые прозвучала в Пинске в 1978 году. Спустя тридцать лет по инициативе белорусского поэта Игоря Скоринкина состоялось ее возрождение. В результате концертный вариант рок-оперы, возникшей в виде записи программы легендарного ансамбля на виниле, со временем получил новую сценическую жизнь.

В постановках рок-оперы на драматической сцене чаще всего рождаются различные варианты трансформации жанра от «рок-оперы» до «музыкального спектакля» и мюзикла-драмы. Среди показательных примеров постановка «Адвечнай песні» Я. Купалы в Республиканском театре белорусской драматургии с музыкой Т. Калиновского (режиссер С. Ковальчик, 2002), рок-оперы «Анджело» и другие...» А. Еренькова (2004) и «Граф Монте-Кристо» Т. Калиновского (2022) на сцене Минского драматического театра имени М. Горького.

Современные музыкальные спектакли, в т. ч. мюзиклы, фолк-, и рок-оперы, поставленные в белорусских театрах, отличаются от мировых «эталонных» образцов отсутствием чрезмерной звуковой перегрузки акустического пространства. Менее агрессивные и жесткие, они сохраняют традиционную лиричность, духовно-смысловую наполненность. Все это помогает обеспечить достоверность музыкально-драматического диалога со зрителем, сохраняя и усиливая значение отечественного театрально-музыкального искусства как искусства сопереживания.

*Гужалоўскі А.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

“АДЛІГА” У ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ (1953–1968 гг.)

Працэс пераадолення сталінізму ў часы “адлігі” закрануў розныя галіны культуры – літаратуру, выяўленчае мастацтва, кіно, тэатр, музыку. Адмова ад сталінскай спадчыны, метадаў яго кіраўніцтва, пераадоленне атмасферы рэпрэсій і страху, працэсы дэмакратызацыі, паспрыялі, з аднаго боку, вяртанню да нацыянальнай традыцыі, з іншага – уключэнню беларускай культуры ў сусветны кантэкст. З боку партыйна-ўрадавага апарата былі зроблены некаторыя саступкі, дзякуючы чаму адбываўся пэўны адыход шэрагу аўтараў ад прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму.

Адной з найбольш яркіх праяў эпохі “адлігі” было ажыўленне культурнай дзейнасці. Пасля смерці Сталіна ўзрасла роля творчых саюзаў, з’ездаў мастацкай інтэлігенцыі, асобы творцы ў культурным працэсе. Намеціліся змены ў адносінах паміж

уладай і інтэлігенцыяй. Перадавіца газеты “Літаратура і мастацтва”, якая з’явілася неўзабаве пасля XX з’езда КПСС, дэкларавала: *“Работнікі мастацтва не пацярпяць далей павярхоўнага, дылетанцкага кіраўніцтва без глыбокага вывучэння і разумення спецыфікі мастацтва. Вось чаму ва ўстановы мастацтва трэба падбіраць такіх кіраўнікоў, якія хочуць працаваць па-новаму, умеюць развіваць ініцыятыву і творчасць нізавых работнікаў мастацтва. Багацце мастацкай творчасці – у першую чаргу справа тых людзей, якія непасрэдна ствараюць яго, – мастакоў, кампазітараў, рэжысёраў, акцёраў і інш.”* [6, с. 1]. Пра шматлікія спробы сябраў беларускіх творчых саюзаў пазбавіцца партыйнай апекі згадваў у сваіх успамінах М. Ф. Капіч, які ў першай палове 1960-х гг. займаў пасаду загадчыка аддзела прапаганды і агітацыі ЦК КПБ [3, с. 107].

Аднак канцэптуальна дзяржаўная культурная палітыка не зведала змен. Творцы па-ранейшаму заставаліся пад жорсткім партыйна-дзяржаўным кантролем. Яны знаходзіліся ў ведамасным падпарадкаванні створанага ў 1953 г. Міністэрства культуры БССР (з моманту заснавання да 1964 гг. яго ўзначальваў прыйшоўшы на гэту пасаду з ЦК КПБ Р. Я. Кісялёў). Адначасова негалосны, але не менш жорсткі кантроль за рэалізацыяй прынцыпа партыйнасці ў мастацтве ажыццяўляў аддзел прапаганды і агітацыі ЦК КПБ. Пазбавіўшыся адзінаасобнага дыктату, партыйны апарат выпрацоўваў сістэму “калектыўнага кіраўніцтва”, якая шмат у чым дзейнічала па старых прынцыпах. У аснове гэтай сістэмы па-ранейшаму ляжалі валявыя рашэнні, якія спускаліся зверху, усё з тымі ж спасылкамі на непарушныя ленінскія прынцыпы.

Многія маладыя прадстаўнікі беларускай культурнай эліты часоў «адлігі» падзялялі ідэалогію савецкай мадэрнізацыі і ўніверсалізму. Яны разглядалі нацыяналізм як архаізацыю і лакалізацыю, здавольваючыся сваім перыферычным статусам у адносінах да маскоўскага цэнтра, дэкаратыўным статусам беларускай культуры. Ім супрацьстаяла меншасць “шасцідзсятнікаў”, у асноўным прадстаўнікоў літаратурнага цэха, якія прафесійна працавалі з беларускім словам і праз яго прыходзілі да сапраўдных нацыянальных каштоўнасцяў.

Прадстаўнікі пласта творчай інтэлігенцыі, які паўстаў у БССР у другой палове 1950-х – першай палове 1960-х гг., свядома ці несвядома падтрымлівалі дзяржаўную палітыку развіцця беларускай культуры з мэтай яе найхутчэйшага знікнення ў адзінай савецкай цывілізацыі, добра разбіраліся ў рускай культуры, часам звярталіся да паўразбуранай беларускай культурнай традыцыі. У той жа час адкрыццё “жалезнай заслоны” азначала канец манаполіі Масквы як адзінай крыніцы мадэрнізацыі саюзных рэспублік. У часткі беларускага грамадства, найперш культурнай эліты, адбылася пераарыентацыя на Захад як галоўнага транслятара мадэрнасці. Такім чынам, у “шасцідзсятнікаў” была разнастайная опытка бачання свету і сябе ў ім. У шэрагу выпадкаў усё гэта плённа перапляталася і спараджала сапраўдныя творы мастацтва, у тым ліку тэатральнага.

Беларускі тэатр перыяду “адлігі” больш увагі надаваў звычайнаму чалавеку, складанасці яго ўнутранага сусвету. У знакавых пастаноўках Дзяржаўнага акадэмічнага драмтэатра імя Я. Купалы, Рускага драмтэатра імя М. Горкага, абласных тэатраў з’явілася новае чалавечае вымярэнне, акцёры са сцэны казалі пра праблемы, якія хвалявалі тых, хто сядзеў у глядзельнай зале. Другой важнай асаблівасцю новых пастановак была іх публіцыстычнасць. Многім спектаклям былі ўласцівы алюзійнасць, насычанасць сацыяльнай праблематыкай, пошукі маральных арыентаў жыцця моладзі. Пашырыўся жанравы дыяпазон драматургіі за кошт гісторыка-дакументальнай п’есы, сацыяльна-псіхалагічнай драмы, сатырычнай камедыі.

У 1956 г. на непрацяглы час была ўведзена выбарнасць мастацкіх саветаў тэатраў. Іх кіраўнікоў вызвалілі ад абавязковай пастаноўкі п’ес, напісаных па дзяржаўнаму. Паслабела цензура. У 1955 г. на першыя замежныя гастролі выехала труп Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. У выніку з’яўлення шматлікіх

новых п'ес і іх арыгінальнага рэжысёрскага ўвасаблення, БССР на мяжы 1950–1960-х гг. перажывала тэатральны бум. У 1960 г. тэатры рэспублікі падрыхтавалі 72 новых спектакля, агулам жа тэатральныя ўстановы ў той год наведала больш за 2,5 млн чалавек [10, арк. 4].

Беларускія драматургі адгукнуліся на асуджэнне культа асобы твораў, у цэнтры якіх знаходзіўся “просты” чалавек, у адрозненні ад папрэдняга часу, калі выбар рабіўся на карысць “наменклатурных” персанажаў. Падобным чынам распавялі пра падзеі рэвалюцыйнага часу І. Мележ у “Днях нараджэння” (1957), К. Губарэвіч у “Галоўнай стаўцы” (1957), А. Маўзон у “У бітве вялікай” (1957). Аднак, драматургаў-“шасцідзясятнікаў” цікавіў чалавек не толькі ва ўмовах вызначальных гістарычных падзей, але таксама падчас паўсядзённага існавання. Неўзабаве пасля заканчэння ХХ з'езда ў Брэсцкім абласным драмтэатры імя ЛКСМБ распачаліся рэпетыцыі вострай п'есы маладога беларускага драматурга Р. Раманава “Сініцыны”, у якой паказвалася мяшчанскае перараджэнне будаўнікоў сацыялізма.

Класік беларускай драматургіі А. Макаёнак прачнуўся знакамітым пасля пастаноўкі ў 1954 г. К. Саннікавым яго п'еса “Выбачайце, калі ласка!” на сцэне Беларускага тэатра імя Янкі Купалы. П'еса ўздымала праблему прыпісак у збожжанарыхтоўках, але з яе падтэкста спакваля паўставала пытанне аб эфектыўнасці калгаснай сістэмы ў цэлым. Поспех твора быў незвычайны, яго паставілі 125 тэатраў краіны. На выяздных спектаклях у сяле калгаснікі, здаралася, спрабавалі скінуць навязаных райкамамі старшынь і паставіць сваіх. Работнікі райкамаў скардзіліся ў Міністэрства культуры, што “пасля гэтага хуліганства (меўся наўвазе спектакль) хоць дамоў не ідзі” [4, с. 250].

А. Макаёнак працягнуў даследаванне ў сатырычнай форме калгаснай рэчаіснасці ў камедыі “Каб людзі не журыліся”, якую пасля шматлікіх пераробак паставілі на сцэне Купалаўскага тэатра ў 1959 г. Яго наступная п'еса пад назвай “Лявоніха на арбіце” з'явілася ў год прыняцця праграмы пабудовы камунізма і была цалкам паліткарэктная. У ёй асуджалася прыватнаўласніцкая псіхалогія сялян. Пэўны час гэта быў найбольш папулярны беларускі спектакль – толькі ў 1962 г. тэатры рэспублікі паказалі “Лявоніха на арбіце” больш за 100 разоў.

Падобнай надзвычайнай папулярнасцю ў глядачоў карысталася вострасюжэтная драма “Чатыры крыжы на сонцы”, напісаная маладым доктарам-псіхіятрам А. Дзялендзікам. Яна распавядала пра прыгажосць і моц кахання, з дапамогай якога галоўная гераіня пераадольвала смяротную хваробу. П'еса была пастаўлена ў 1966 г. пад назвай “Выклік багам”, прапанаванай рэжысёрам Б. Эрыным, на сцэне Купалаўскага тэатра, потым – у абласных тэатрах.

З поспехам у тэатрах рэспублікі на працягу 1960-х гг. ішлі п'есы П. Васілеўскага “Чалавек вярнуўся”, “Любоў, Надзея, Вера”, “Твой заўтрашні дзень”, дзе ўздымаліся тэмы вайны, кахання, рэпрэсій. У некаторых выпадках меркаванні публікі адносна сцэнічнага ўвасаблення гэтых тэм падзяляліся. Так адбылося пасля прэм'еры ў Брэсцкім абласным драмтэатры п'есы П. Васілеўскага “Дзіўны дом” (1962), дзе эталонам мешчаніна аўтар зрабіў адстаўнога генерала Рычагова. Спектакль выклікаў рэзкія пратэсты з боку вайскоўцаў і неўзабаве яго знялі з рэпертуару.

Ажыўленне культурных сувязяў з замежнымі краінамі ў выніку прыадчынення ў сярэдзіне 1950-х гг. “жалезнай заслоны”, разам з некаторым паслабленнем цензуры, абумовіла пашырэнне на беларускай сцэне замежнага рэпертуару. У год смерці Сталіна В. Фёдараў паставіў “Караля Ліра” на сцэне Рускага драматычнага тэатра імя Горкага. У рэжысёрскай канцэпцыі спектакля сюжэтны канфлікт трагедыі Ў. Шэкспіра абапіраўся на рэальную глебу, барацьба ў ёй ішла не супраць абстрактнага зла, а зла, якое было сацыяльна абумоўлена. Купалаўцы адрэагавалі на заканчэнне барацьбы з “безроднымі касмапалітамі” ўключэннем у свой рэпертуар п'ес “Нора” Г. Ібсена (1954, рэж. А. Маркаў), “Пані міністэрша” Б. Нушыча (1956, рэж. Л. Рахленка), “Дамы і

гусары” А. Фрэдро (1957, рэж. М. Архангельскі).

Гэта адразу было заўважана “наверсе”. У кастрычніку 1956 г. аддзел прапаганды і агітацыі ЦК КПБ з трывогай канстатаваў: “У асобных тэатрах савецкія спектаклі, асабліва на сучасную тэму, амаль не з’яўляюцца на сцэнах. На афішах застракацелі заходнія драматургі, рэжысёры, акцёры. У Рускім драмтэатры імя М. Горкага з 7 падрыхтаваных у 1956 г. спектакляў – 4 заходняй драматургіі, у Беларускам драмтэатры імя Янкі Купалы з 5 падрыхтаваных сёлета – 3 заходнія” [7, арк. 240]. Асаблівы непакой ідэолагаў выклікалі пастаноўкі п’ес сучасных заходніх аўтараў, такіх як Э. М. Рэмарк. У 1957 г. яго “Апошні прыпынак” рэжысёр А. Герэнбург паставіў у Віцебскім драматычным тэатры імя Якуба Коласа з А. Ільінскім, Н. Звездачотавым, А. Трусам у галоўных ролях. Папулярнасць гэтай п’есы ў глядачоў абумовіла яе пастаноўку ў іншых абласных тэатрах, у тым ліку ў гродзенскім і гомельскім.

Найбольш рэльефна экзістэнцыйныя пытанні пра годнасць чалавечай асобы і яе права на свабоду, пра адвечнае супрацьстаянне дабрыні і падласці, нянавісці і кахання былі ўзняты Б. Эрыным у спектаклі “Ліса і вінаград” паводле п’есы бразільскага драматурга Г. Фігейрэдо. Дэбютны спектакль маладога рэжысёра распавядаў пра байкапісца Эзопа, які, адмовіўшыся ад жыццёвых асалод, вырашыў пайсці на смерць у імя свабоды. Свой поспех Б. Эрын падзяліў з Б. Платонавым, які бліскуча выканаў галоўную ролю.

Вялікую цікавасць глядачоў выклікаў спектакль Д. Ніжнікоўскай па п’есе У. Гібсана “Двое на арэлях” (1963). Ён не быў падобны на савецкія камедыйныя вадэвілі, дзе вяселле было ўзнагародай за ўдарную працу. П’еса амерыканскага драматурга распавядала пра адзіноту чалавека нават у стане кахання. Героі Р. Янкоўскага і А. Клімавай заставаліся самотныя як падчас знаёмства, так і ў фінале п’есы. У тым жа годзе глядачы маглі ўбачыць Р. Янкоўскага ў галоўнай ролі спектакля, пастаўленага В. Рэдліх паводле п’есы М. Кундэры “Уладальнікі ключоў”.

Не меншай папулярнасцю ў моладзі карыстаўся спектакль паводле п’есы “Яны і мы” (“Хто Юпіцер?”) Н. Далінінай, прэм’ера якога адбылася ў Віцебскім тэатры імя Якуба Коласа. Выступаючы ў красавіку 1963 г. на нарадзе ідэалагічных работнікаў К. Т. Мазураў распавёў пра тое, што адбывалася падчас і адразу пасля прэм’еры: “Частка маладых глядачоў прыняла п’есу з захапленнем. У тэатры грымелі авацыі пасля тых рэплік, дзе аўтар і акцёры праводзілі заганныя ідэю перагляду адносін да спадчыны бацькоў. Гэта ўстрыжвала кіраўнікоў тэатра і яны разам са школамі і ВНУ арганізавалі абмеркаванне спектакля. Падчас абмеркавання маладыя людзі асвіталі выступы некаторых выкладчыкаў, якія давалі правільную ацэнку п’есе і спектаклю” [8, арк. 121].

Пра агульную дэмакратызацыю тэатральнай дзейнасці сведчыла імправізацыя, ініцыяваная галоўным рэжысёрам Маскоўскага акадэмічнага тэатра імя Маякоўскага М. Ахлопковым падчас мінскіх гастроляў 1963 г. Без папярэдняй дамоўленасці з арганізатарамі гастроляў, ён усталяваў на Цэнтральнай плошчы горада дэкарацыі і паказаў бясплатна для ўсіх жадаючых “Медэю” Эўрыпіда. Спектакль, пастаўлены М. Ахлопковым у эстэтыцы вулічнага тэатра, сабраў вялізны натоўп мінчукоў, большасць якіх упершыню бачыла антычную драму [5, с. 183].

Маніфестацыя са сцэны новых ідэй у спалучэнні з новай эстэтыкай нараджала супрацьдзеянне з боку ўлады, узмацненне кантролю над тэатральным мастацтвам. 12 сакавіка 1966 г. прэзідыум ЦК КПБ прыняў пастанову “Аб рабоце Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы”, у адпаведнасці з якой на сцэне былі павінны з’явіцца новыя спектаклі, прысвечаныя 50-годдзю рэвалюцыі і 100-годдзю Леніна [2, арк. 117–118]. У тым жа годзе з ідэйных меркаванняў з рэпертуара Магілёўскага абласнога драмтэатра была знята п’еса І. Рачады “Калі мёртвыя ажываюць”, дзе закраналася тэма рэпрэсій у Чырвонай Арміі. Не ўбачыла святла рампы, нягледзячы на заступніцтва кіраўніцтва Саюза пісьменнікаў БССР, напісаная ў 1967 г.

сатырычная камедыя А. Макаёнка “З кірмашу”. У тым жа годзе за “маральнае разбэшчванне падлеткаў” з Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага глядача звольнілі актораў В. Драбышэўскага і І. Смальянаву. Пад “разбэшчваннем” рэспубліканскае камсамольскае кіраўніцтва разумела абмеркаванне ў існаваўшым пры тэатры падлеткавай студыі “Вясёлка” паэзіі С. Надсана, У. Уітмэна і С. Ясеніна [9, арк. 5].

Студыйнасць была адной з характэрных з’яў познесавецкай тэатральнай культуры. Некаторыя з самадзейных студый, якія ва ўмовах культурнай лібералізацыі ў вялікай колькасці ўзніклі пры тэатрах, клубах, дамах культуры, распачалі пошук новых тэатральных ідэй. Іх аматарскі статус дазваляў пазбягаць цензуры. Падобным шляхам пайшла маладзёвая аматарская студыя “Юнацтва”, створаная ў 1963 г. пры мінскім клубе чыгуначнікаў імя Ільча студэнтам Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута У. Балабохіным. У 1968 г. студыйцы, нягледзячы на забарону, першыя ў СССР ажыццявілі пастаноўку надрукаванай напярэдадні ў часопісу “Іностранная литература” п’есы С. Бэкета “У чаканні Гадо” (рэж. У. Матросаў). Гэта быў найбольш радыкальны авангардысцкі эксперымент у беларускім тэатры эпохі “адлігі” [1, с. 172–185].

Такім чынам, беларускае тэатральнае мастацтва на працягу 1953–1968 гг. прайшло вялікі шлях, падчас якога распачалася дэканструкцыя міфа пра духоўную маналітнасць беларускага савецкага грамадства, а таксама абслугоўваючага яго тэатра. На маналіце з’явіліся першыя расколіны, але настолькі глыбокія, што ў перыяд “застою” іх здолелі толькі замаскіраваць, але не ліквідаваць. “Шасцідзясятнікі” прадэманстравалі крытычнае ўспрыманне рэчаіснасці, плюралізм мастацкіх стыляў, увагу да т. зв. “маленькага”, “шараговага” чалавека. У выніку іх творчых намаганняў маральна непрымальнымі зрабіліся рамантызацыя сацыяльнага гвалту і нянавісці, стварэнне “ідэальных” герояў і псеўдаканфліктаў паміж добрым і выдатным.

Літаратура

1. Артёмович, Т. Экспериментальный театр БССР в период «оттепели» / Т. Артёмович. – Вильнюс : ЕГУ, 2020. – 222 с.
2. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Ф. 126. – Воп. 1. – Спр. 302.
3. Капич, Н. Ф. Думы о пережитом / Н. Ф. Капич. – Минск : Парадокс, 2004. – 158 с.
4. Колас, Г. Аўтографы Андрэя Макаёнка / Г. Колас. – Минск : Мастацкая літаратура. – 283 с.
5. Колос, Г. Диалог через рампу / Г. Колос. – Минск : Беларусь, 1967. – 249 с.
6. Мастацтва ў шостае пяцігоддзі // Літаратура і мастацтва. – 1956. – 7 крас. – № 15.
7. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 4п. – Воп. 47. – Спр. 429.
8. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Воп. 95. – Спр. 107.
9. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 63п. – Воп. 37. – Спр. 35.
10. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 974. – Воп. 2. – Спр. 58.

Лойка А.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЖАЗ НА БЕЛАРУСІ

Джаз на Беларусі меў вытокі высокага ўзроўню музычнай культуры. Міхал Ельскі забяспечыў пераход музычнай культуры XIX стагоддзя ў пачатак XX стагоддзя [1]. Ён быў скрыпачом, кампазітарам. Прадстаўнік старажытнага шляхецкага роду Ельскіх герба “Пелеш”, ён нарадзіўся ў Мінскай губерні Расійскай імперыі. Ягоны бацька атрымаў прафесійную падрыхтоўку ў гульні на скрыпцы і з’яўляўся аўтарам музычных твораў. Міхась у 1845 г. працягнуў адукацыю ва Ўсходняй Прусіі ў Лодзоне. У 1860 г. Міхась ажыццявіў двухгадовае турнэ па Еўропе – гэта былі канцэрты ў Менску, Кіеве, Кракаве, Парыжы, Мюнхене, Берліне. Яго рэпертуар сфарміравалі творы І. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Віэці, А. В’етана і

Л. Шпора. У Парыжы ён браў урокі ў Анры В'етана, у Мюнхене – у Франца Лахнера. Пры яго ўдзеле было арганізавана Мінскае музычна-літаратурнае таварыства.

Да музычнай культуры пачатку XX стагоддзя адносіцца творчасць ураджэнца горада Гродна Канстанціна Горскага [2]. Музычную адукацыю Канстанцін атрымаў у Варшаве і ў кансерваторыі Санкт-Пецярбурга па класе скрыпкі. На яго моцны ўплыў аказала выканальніцкае мастацтва Леапольда Ауэра. Таксама К. Горскі атрымаў адукацыю па класе кампазіцыі і інструментоўкі ў М. Рымскага-Корсакава.

Выканальніцкае мастацтва К. Горскага як скрыпача высока ацэньваў П. І. Чайкоўскі. Канстанцін быў найлепшым выканаўцам яго скрыпічнага канцэрта. Пасля 1917 г. К. Горскі з'ехаў у Польшчу і працаваў у Познані канцэртмайстрам аркестра Вялікага тэатра імя Станіслава Манюшкі. Як кампазітар ён напісаў оперу “Маргер”, сімфанічную паэму “Зачараваны круг”.

Яшчэ адзін прадстаўнік музычнай культуры пачатку XX стагоддзя В. У. Бярдзьеў нарадзіўся ў г. Гродна. Адукацыю атрымліваў у кансерваторыі ў Лейпцыгу па дырыжыраванні ў А. Нікіша і па кампазіцыі ў М. Рэгера. Пачаў творчую біяграфію ў Дрэздэне (1906 г.) праз удзел у прадстаўленні оперы П. І. Чайкоўскага “Яўген Анегін”. Гэта было дабрачыннае мерапрыемства. З 1907 г. яго творчасць і майстэрства былі злучаны з Санкт-Пецярбургам, тут В. У. Бярдзьеў праявіў сябе дырыжорам. Ён быў дырыжорам Марыінскага тэатра да 1921 г., і як дырыжор ён выступаў часткай оперных і сімфанічных канцэртаў у шэрагу гарадоў Расійскай Федэрацыі і Украіны.

У межах Гродзенскай губерні нарадзіўся Мечыслаў Карлавіч. У 1882 г. сям'я пераехала ў Гейдэльберг. Затым былі пераезды ў Прагу, Дрэздэн і Варшаву. Тут пачалася музычная адукацыя М. Карлавіча. У 1903 г. ён арганізаваў струнны аркестр. Як кампазітар пісаў сімфанічныя творы, такія як “Адвечныя песні” і “Літоўская рапсодыя”, што грунтаваліся на фальклоры.

Першая сусветная вайна праходзіла непасрэдна на тэрыторыі Ўсходняй Еўропы. Беларусь была лініяй фронту падзелена на дзве часткі. З прыфрантавой зоны ішла масавая міграцыя ва ўсходнім напрамку ў цэнтральныя губерні Расійскай імперыі. Затым вымушаныя бежанцы аказаліся ў эпіцэнтры рэвалюцыйных падзей у Расіі, што паўплывала на асаблівасці музычнай культуры і яе прадстаўнікоў.

Інтэграцыя Беларусі ў культуру джаза ішла на аснове міграцыі ў ЗША габрэйскіх сем'яў і трапленні ў яе межы пад уплывам палітычных падзей у Еўропе таленавітых музыкаў з Польшчы, а таксама з КНР.

Яўрэйскія абшчыны апынуліся ў межах Беларусі ў эпоху Адраджэння, калі яны атрымалі дазвол ад уладаў Вялікага Княства Літоўскага на засяленне ў межах дзяржавы. Гэтыя абшчыны стварылі ўласнае мультыкультурнае асяроддзе, з дапамогай якога яны захоўвалі сваю ідэнтычнасць [3]. Пасля ўваходжання тэрыторыі Беларусі ў склад Расійскай імперыі яўрэйскія абшчыны былі абмежаваны ў перамяшчэннях мяжой аседласці.

Яўрэйскія сем'і былі шматдзетнымі і мелі патрэбу ў больш высокім узроўні жыцця, таму яны сталі карыстацца практыкай перасялення ў ЗША з мэтай набыцця вялікіх магчымасцяў для матэрыяльнага забеспячэння. Яўрэйская моладзь амерыканскага джаза сацыялізавалася ўжо ў новым для іх бацькоў культурным асяроддзі. Яна далучалася, у тым ліку і да афраамерыканскай музыкі джаза. Сярод тых, хто гэтую сацыялізацыю прайшоў, былі Дэйв Брубек і Джордж Гершвін. У межах Беларусі нарадзіліся Ірвінг Берлін і Вернан Дзюк. Яны з бацькамі пакінулі Віцебскую і Магілёўскую губерні, якія характарызаваліся высокім узроўнем міграцыі насельніцтва.

Заснавальнікам зваротнага працэсу прыезду яўрэйскай моладзі ў межы Беларусі стаў Эдзі Рознер [4]. Яго дзяцінства і музычная адукацыя былі звязаныя з Прусіяй, у прыватнасці, з Берлінам. Джаз увайшоў у ягонае жыццё ў дваццатых гадах XX стагоддзя. Да гэтага часу ён ужо меў прафесійную школу скрыпкі і ігры на трубе.

Гэта дазволіла яму стаць салістам джазавых аркестраў. Асноўным горадам ягонай творчай дзейнасці стаў Гамбург, ён стаў найлепшым выканаўцам на трубе ў Еўропе. Прафесійны ўзровень дазволіў яму стварыць уласны джазавы аркестр.

Але ў 1933 г. этнічны статус яўрэя стаў небяспечным у Германіі, бо да ўлады ў гэтай краіне прыйшлі нацысты. Рознер памяняў імя Адольфа на Эдзі і міграваў у Польшчу. Тут ён стварыў аркестр джазавай музыкі, які гастралюваў па краінах Еўропы. На глебе асабістага знаёмства з актрысай яўрэйскага тэатра Рут Камінскі ён стварыў творчую садружнасць калектываў, якая ў 1939 г. апынулася пад пагрозай нямецкай акупацыі. Музыкі і акцёры прынялі рашэнне ехаць на ўсход у горад Беласток, які ўвайшоў у склад Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі. Акрамя габрэйскіх музыкаў у БССР пераехалі польскія кампазітары. Іх творчаму станаўленню ў БССР садзейнічала падтрымка кіраўніка БССР Панцеляймона Панамарэнкі, які захапляўся джазам.

У Беластоку перасекліся творчыя біяграфіі Юрыя Бельзацкага, Ежы Пецябургскага, Генрыха Гольда, Юрыя Юранда і Эдзі Рознера. Сімфанічным аркестрам дырыжыраваў прадстаўнік мінскай музычнай школы Аркадзь Бяссмертны. Асобны дзяржаўны джазавы аркестр БССР стварылі Юрый Бяльзацкі і Эдзі Рознер. У аркестры было дваццаць пяць музыкаў. З 1940 г. аркестр пачаў базіравацца ў Мінску. Ён стаў удзельнікам дэкады беларускага мастацтва ў Маскве, быў прызнаны найлепшым бігбэндам СССР. У рэпертуары аркестра былі афраамерыканскія і лацінаамерыканскія мелодыі, але прыярытэт аддаваўся свінгу. Эдзі Рознер стаў другім пасля Л. Армстранга па прафесійным узроўні выканаўцам джаза на трубе.

Канцэрт джазавага аркестра Э. Рознера ў пустой зале слухаў Сталін. У гады Вялікай Айчыннай вайны музыканты знаходзіліся ў пастаянных гастролях у прыфрантавой зоне. Яны паднімалі баявы дух савецкіх салдат. Пасля пачатку эпохі халоднай вайны джаз патрапіў пад вызначэнне варожай культуры, паколькі асацыяваўся з ЗША. Э. Рознер планаваў вярнуцца на тэрыторыю Польшчы, але быў затрыманы і яму быў прызначаны тэрмін пакарання ў дзесяць гадоў знаходжання на Калыме. Не дапамагло нават тое, што музыка быў заслужаным артыстам БССР. Смерць Сталіна дазволіла Э. Рознеру датэрмінова атрымаць вызваленне. У ГУЛАГу ён у меру магчымасцяў захоўваў прыхільнасць джазу. Ім былі створаны аркестры ў Хабараўску і Магадане. Але было і цяжкае захворванне цынгай, якое абмежавала яго выканальніцкія магчымасці і звяло іх да арганізатарскай і кампазітарскай дзейнасці.

Пасля вызвалення Э. Рознер вярнуўся ў Мінск. Але тут яго сустрэлі насцярожана, і ён з'ехаў у Маскву, дзе стварыў аркестр, які забяспечыў музычную частку ў фільме “Карнавальная ноч”. Паколькі ў музыцы пачалася эпоха вакальна-інструментальных ансамбляў, то джаз пачаў саступаць месца гэтай эпосе. Э. Рознер вярнуўся ў БССР, прыехаўшы ў горад Гомель. З 1972 г. пачалося новае творчае жыццё савецкага джаза, вярнулася папулярнасць і цікавасць да музычнага жанру. Гэта паказалі гастролі ў Менску, Маскве і Ленінградзе. Аснову рэпертуару фармавалі амерыканскія джазавыя шоу. Інтрыгу стварала гульня на трубе. Але ўмяшаўся сямейны фактар і канфлікт на гэтай глебе, звязаны з атрыманнем спадчыны з ЗША. У выніку Э. Рознер міграваў у ФРГ. Больш ён у СССР не вярнуўся.

З КНР у БССР у пяцідзесятых гадах XX стагоддзя прыбыў джазавы аркестр Барыса Райскага. Гэта былі расейцы, якія пакінулі краіну ў пачатку XX стагоддзі. Прычынай стала будаўніцтва чыгункі па тэрыторыі Маньчжурый з накіраваннем на Ўладзівасток. Пасля грамадзянскай вайны расійскія чыгуначнікі працягвалі тэхнічнае абслугоўванне чыгункі, а іх дзеці сталі часткай унікальнага феномена расійскай культуры ў Маньчжурый. Цэнтрам гэтай культуры быў Харбін, дзе было шмат выхадцаў з Расіі. Яны стварылі інфраструктуру тэатраў і адукацыі. Тут пачалося знаёмства Барыса Райскага з культурай джаза, гэтай жа культурай захапіліся і браты Лундстрэмы.

Штуршок для паглыблення іх захаплення музыкай джаза дало знаходжанне ў Шанхаі, дзе адчувалася блізкасць ціхаакіянскага рэгіёна, і аркестры ў кафэ і рэстаранах выконвалі джаз. Знаёмства з гэтай выканальніцкай культурай адыграла важную ролю ў прафесійным станаўленні Б. Райскага і А. Лундстрэма [5]. У сувязі з пачаткам другой сусветнай вайны на Далёкім Усходзе па ініцыятыве Японіі, у паўночнай частцы Кітая пачаліся баявыя дзеянні, якія прывялі да акупацыі Маньчжурый японскімі войскамі. Узнікла пытанне аб рэалізацыі міжнароднай праграмы па эвакуацыі грамадзян расійскага паходжання ў розныя дзяржавы свету. Пасля 1945 г. Кітай стаў на шлях стварэння ўласнай дзяржавы з блізкай СССР ідэалогіяй. Барыс Райскі і А. Лундстрэм звярнуліся да СССР з просьбай аб вяртанні на гістарычную Радзіму. Яны прадстаўлялі два аркестры джазавай музыкі. Прашэнне было задаволена, і аркестр Барыса Райскага быў вызначаны на працу ў Мінску, дзе ён атрымаў статус эстрадна-сімфанічнага аркестра беларускага радыё. У аркестры праявіўся талент флейтыста Яўгена Грышмана.

З мясцовых талентаў выявіў сябе Міхась Фінберг. Ён стварыў біг-бэнд у мінскім цырку. Затым ён трансфармаваў яго ў цырквы аркестр. У аркестры адбылося станаўленне Аркадзя Эскіна, майстра джазавай імправізацыі. Гэты музыкант аказаў уплыў на станаўленне вакальна-інструментальнай эпохі ў беларускай культуры. Гэтая эпоха звязана з ансамблем “Песняры”. Яшчэ адна здольнасць у аркестры М. Фінберга адбылося ў асобе Анатоля Гілевіча, які быў піяністам у вакальна-інструментальным ансамблі “Песняры”, а таксама музычным кіраўніком вакальна-інструментальнага ансамбля “Верасы”.

Такім чынам, міжкультурныя міграцыі сталі важнай умовай станаўлення культуры джаза ў СССР. Гэта паказала гісторыя беларускага джаза. Яе фармавалі міграцыі з Захаду і Усходу.

Літаратура

1. Капилов, А. Л. Михаил Ельский: жизнь и творчество в контексте музыкальной эпохи XIX века / А. Л. Капилов. – Минск : Беларуская навука, 2020. – 348 с.
2. Дадіомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадіомова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2018. – 176 с.
3. Розенблат, Е. Динамика численности и расселения белорусских евреев в XX веке / Е. Розенблат, И. Еленская // Диаспора: новые материалы. – 2002. – № 4 – С. 27–52.
4. Драгилев, Д. Эдди Рознер: шмаляем джаз, холера ясна / Д. Драгилев. – М. : Деком, 2011. – 360 с.
5. Таскина, Е. Китайские годы Олега Лундстрема / Е. Таскина // Проблемы Дальнего Востока – 2006. – № 1. – С. 144–148.

Лысы Я.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ХРЫСЦІЯНСКІЯ МАТЫВЫ Ў АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА “ЛІКВІДАЦЫЯ” І ЯЕ ЭКРАНІЗАЦЫІ “УЗЫХОДЖАННЕ”

Беларускую культуру немагчыма ўявіць без хрысціянства. Карані галоўнай сусветнай рэлігіі глыбока ўвайшлі ў свядомасць народа, у тым ліку ў свядомасць прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі. Як вынік, творы беларускіх аўтараў вельмі часта ў сваёй аснове ўтрымліваюць біблейскія думкі, вобразы альбо падпарадкаваны законам хрысціянскай маралі.

Нягледзячы на больш як паўстагоддзя атэістычнага ўціску камуністычнай ідэалогіяй традыцыйнай веры, аўтары, якія жылі і тварылі ў Саюзе Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік працягвалі ўводзіць у свае творы хрысціянскія матывы і падтэксты. Найярчэйшым прыкладам такога падыходу з’яўляецца творчасць Васіля Быкава, у прыватнасці яго аповесць “Ліквідацыя” (1970 г.), назва якой, пад час выдання, была зменена на “Сотнікаў”. Твор, які на паверхневым узроўні не мае ніякай сувязі з рэлігіяй, першапачаткова быў матываваны біблейскім разважаннем пісьменніка. І,

нягледзячы на тое, што ад біблейскасці тагачасная цэнзура не пакінула амаль і следу, савецкі рэжысёр і сцэнарыст Ларыса Шэпіцка, быццам уступіўшы ў нячутны дыялог з аўтарам тэксту, стварыла сваю экранізацыю “Узыходжанне” (1976 г.) з вельмі выразнымі евангельскімі элементамі. Як вынік, стужка стала сусветна вядомай і для многіх з’яўляецца эталонам спалучэння ў кіно маральнай праблематыкі з ваеннай тэмай.

Актуальнасць даследавання палягае ў аналізе сувязі між паспяховасцю вышэй прыгаданых твораў і арыентацыяй гэтых твораў на традыцыйнае для славянскіх народаў веравызнанне. Таксама ў артыкуле ўздымаюцца пытанні: якія матывы В. Быкаў і Л. Шэпіцка запазычылі ў Святым Пісанні і як склаліся адносіны іх твораў з атэістычным курсам савецкай дзяржавы.

Класік беларускай літаратуры В. Быкаў неаднаразова адкрыта заяўляў свае рэлігійныя погляды, асабліва ў пару “перабудовы” і ў апошнія гады свайго жыцця, адносячы сябе да хрысціянаў. Вядома, прыхільнасць да традыцыйнай для беларусаў веры ён здабыў яшчэ задоўга да распаду СССР, атэістычная ідэалогія якога на працягу доўгіх гадоў не дазваляла пісьменніку шчыра выяўляць свой светапогляд, змужала яго “хаваць” у тэкстах уласнай прозы [5].

Аповесці В. Быкава так ці іначай прасякнуты маральным законам, які каранямі сыходзіць да хрысціянскай веры, асабліва ўлічваючы тое, што галоўнай тэмай аўтара заўжды было чалавечае сумленне. Але ж часам, аўтар дазваляў сабе і больш канкрэтныя адбіткі рэлігійнага пачатку: у чарнавых версіях яго твораў можна пабачыць нямала тэкстаў, дзе прыгадваецца Бог, што, па вядомых прычынах, не прапускалася тагачаснай цэнзарскай сістэмай, але і ў чыставых версіях яго твораў можна заўважыць элементы, што не двухсэнсоўна адсылаюць чытача да вобразнага шэрагу біблейскіх тэкстаў. Гэтыя абставіны хоць і стваралі складанасці самому пісьменніку, заўжды вылучалі яго творчасць на фоне вынікаў працы іншых тагачасных аўтараў, у тым ліку ў вачах замежных чытачоў і крытыкаў.

Сюжэт аповесці “Ліквідацыя” прысвечаны падзеям зімы 1942 года ў акупаванай Беларусі: двое партызан трапляюць у палон да паліцаяў, у выніку чаго сутыкаюцца з катаваннямі. Адзін з іх, па прозвішчы Рыбак, пачынае супрацоўнічаць з акупацыйнымі ўладамі, тым часам як другі – Сотнікаў – застаецца цвёрды ў сваім ідэйным супрацьстаянні ворагу. Найчасцей даследчыкі творчасці В. Быкава звязваюць сюжэт яго твора з Евангеллем (Новым Запаветам). Верагодна, найбольшы ўплыў на гэтую выснову аказала экранізацыя Л. Шэпіцка, у якой можна заўважыць значна больш, чым у сыходным тэксце, выразных паралеляў між Сотнікавым і Ісусам Хрыстом, між Рыбаком і Іудам Іскарыётам. Аднак гэта не адмяняе альтэрнатыўнага, а хутчэй нават першапачатковага прачытання твора ў кантэксце біблейскіх каранёў: сам В. Быкаў, у сваёй аўтабіяграфічнай кнізе “Доўгая дарога дадому” заўважыў: “Аповесць “Сотнікаў” [...] нарадзілася ня так “з галавы”, як з пачуццяў, што былі натхнёныя хутчэй не вайной, а нашай сучаснасцю. Вядома, можна сказаць, што сюжэт біблейскай прыпавесці пра Авеля і яго брата Каіна жыве ў чалавецтве даўно і праяўляецца рэгулярна, у вайну тым болей” [1].

Беларуская літаратуразнаўца і кандыдат філалагічных навук Ева Лявонава праводзіць аналіз твора на сувязь са старазапаветнай прыпавесцю пра Каіна і Авеля, і знаходзіць цэлы шэраг зашыфраваных В. Быкавым узаемасувязяў, параўноўваючы семантычныя значэнні біблейскіх імён з даваеннымі заняткамі галоўных герояў аповесці. “Каін, паводле прытчы, – земляроб, яго брат Апель – пастух. Рыбак, літаратурны нашчадак Каіна, – таксама земляроб, селянін. Сотнікаў, відавочным прататыпам якога ёсць Апель, скончыў, як вядома, двухгадовы настаўніцкі інстытут і паспеў папрацаваць настаўнікам”. Даследчыца акцэнтуюе ўвагу на тым, што настаўніцкі занятак традыцыйна асацыіруецца з выхавальніцтвам, пастырствам, іначай кажучы, “пастухоўствам”. Такім чынам, В. Быкаў супрацьпастаўляе матэрыяльны і духоўны пачаткі, шкурніцтва і самаахвярнасць, Рыбака і Сотнікава [8, с. 161].

Сам пісьменнік не спяшаўся трактаваць уласны твор як сучасную перапрацоўку Святога Пісання. “Для Быкава хрысціянская рэлігія мае вартасць і значэнне перш за ўсё як носьбіт маральнасці. Хрысціянскую маральнасць ён бачыць як спрадвечную сістэму асноўных жыццёвых прынцыпаў, Творцам якой з’яўляецца Бог. Пісьменнік перакананы, што гэтыя маральныя прынцыпы змешчаны ў Бібліі – галоўнай кнізе чалавецтва” [5]. Такім чынам, у першую чаргу аўтара цікавілі маральныя аспекты, якія, на думку самога В. Быкава, можна сфармуляваць наступным чынам: “Што такое чалавек перад знішчальнаю сілай бесчалавечных абставін?” і “На што ён здольны, калі магчымасці абараніць жыццё вычарпаны ім да канца і прадухіліць смерць немагчыма?” [4, с. 95].

Адметным момантам, які ўскосна даказвае імкненне пісьменніка менавіта да хрысціянскага ўялення аб маралі, з’яўляецца яго настойлівае нежаданне ўводзіць у свой твор сувязі з камуністычнай ідэалогіяй. Згодна з успамінамі самога В. Быкава, беларускі пісьменнік і выдавец Барыс Сачанка, які дапамагаў яму рэдагаваць гэтую аповесць для публікацыі ў часопісе “Польмя”, “па-сяброўску адкрыў сакрэт рэдактарскіх закідаў да аповесці – адсутнасць у ёй вобразаў камуністаў”. На гэта В. Быкаў адказаў, што наогул пазбягае такіх вобразаў, бо не валодае неабходным талентам. Сачанка заўважыў, што выправіць гэта ў адзін момант і, пагартыўшы рукапіс, знайшоў прыдатнае месца. “Во тут і напішам: Сотнікаў – камуніст”, – сказаў Б. Сачанка [3, с. 263].

Пасля гэтага кампрамісу, на які В. Быкаў згадзіўся пайсці дзеля публікацыі свайго твора, рэдактура, на жаль, не скончылася: “пад нож” іншых цэнзараў патрапілі ўсе згадкі рэлігійнасці ў сыходным тэксце. Як заўважыў журналіст, філолаг і даследчык літаратуры Сяргей Шапран у сваім пасляслоўі да першага паўнавартаснага выдання “Ліквідацыі” без цэнзарскіх купюр і з арыгінальнай назвай, “там, дзе ў аўтара не паднялася рука, на “дапамогу” прыходзіў бязлітасны рэдактар [...]. Вядома, не мог Сотнікаў “нечакана для сябе, у парыве збалелай душэўнай шчырасці” ўспомніць Бога, “чаго з ім не здаралася ніколі”, – таму гэты сказ рэдактурай быў зноў жа выкраслены”. Тое ж датычыла і эпизода, калі герой у апошнія гадзіны жыцця прыгадвае Біблію, “што некалі ляжала на маміным камодзе, і “хляпчуком ён часам гартаў яе пажоўклыя, з асаблівым, застарэла-кніжным пахам, старонкі”...” [2, с. 255].

Тым не менш, аповесць В. Быкава засталася вельмі мужным выказваннем, прасякнутым хрысціянскай мараллю, у вачах тых, хто здольны быў гэта разгледзець. Пісьменнік і журналіст Грыгорый Свірскі пісаў, што аповесць “Сотнікаў” апынулася, “бадай, самым глыбокім творам, у якім ён прама выступае супраць сталінска-кагэбэшнай “чорна-белай канцэпцыі” і ў літаратуры, і ў жыцці” [9, с. 381]. Не ў апошнюю чаргу, менавіта дзякуючы наяўнасці выразнага хрысціянскага караню, аповесць, незалежна ад нацыянальнасці чытачоў, набыла статус адной з галоўных у творчай біяграфіі В. Быкава.

Экранізацыя аповесці, якая атрымала назву “Узыходжанне”, яшчэ ярчэй злучыла сюжэт пра двух партызан з хрысціянскай традыцыяй, на гэты раз абраўшы ў якасці крыніцы натхнення адзін з ключавых новазапаветных сюжэтаў: здраду Іудам Хрыста. Па задуме рэжысёра стужкі Л. Шэпіцька, два палонныя мусілі для гледачоў атаясамлівацца з вобразамі евангельскай прыпавесці: “Праблема Сотнікаў-Рыбак – вечная праблема, яна з тых, якія першапачаткова стаяць перад чалавекам, якія вызначаюць ягоныя якасны ўзровень... І гэтая праблема – праблема Хрыста і Іуды...” Адметна, што асістэнту па акцёрскім складзе Л. Шэпіцька таемна загадала шукаць на галоўную ролю чалавека, падобнага да іканапіснага Хрыста. У выніку, хоць і не без перашкодаў, роля дасталася Барысу Плотнікаву [7].

Б. Плотнікаў выявіў на экране вельмі адухоўлены вобраз Сотнікава: чым бліжэй персанаж становіцца да смерці, тым больш на яго твары бачыцца задуманая аўтарам іканапіснасць. Экранны Сотнікаў надзвычай выразна паказвае сілу духа ў скалечаным целе: нягледзячы на доўгую хваробу, раненне, а затым яшчэ і катаванні, ён знаходзіць у

сабе сілы шчыра задумвацца пра бліжніх, якім разам з ім пагражае смерць, а таксама – дарыць гэтым бліжнім светлы позірк чалавека, чыю душу нельга закатаваць і знішчыць. Вядома, органы кіраўніцтва кінавытворчасцю вельмі падазрона паставіліся да рашэнняў Л. Шэпіцка яшчэ да пачатку здымкаў: галоўную ролю хацелі адняць у Б. Плотнікава, бо, на думку камісіі, з яго атрымліваўся недапушчальны для савецкага глядача вобраз: “Гэта вы што ж, Ларыса Яфімаўна, Ісусіка на савецкі экран працягнуць хочаце? Нам патрэбен герой, у якога дзеці гуляць будуць! Нам Чапаеў патрэбны, а вы...”. Пазней на гэтую заяву сама рэжысёрка эмацыянальна адказвала: “Не дачакаюцца! Дзеці будуць не гуляць, яны верыць у Сотнікава будуць, яны ў дух чалавечы павераць! О! Якая гэта павінна быць сцэна, калі Сотнікаў, ужо гатовы развітацца з жыццём, шукае таго, каму дух аддаць і бачыць... маленькага хлопчыка! Вы разумееце, які гэта павінен быць хлопчык?... [...] Ён, менавіта ён – малады пераемнік высокай духоўнасці продкаў, – ён – сэнс гісторыі, сувязь стагоддзяў” [7].

Другі рэжысёр стужкі Валянціна Хаванская прыгадвала філасофскія разважанні, якія выказвала Л. Шэпіцка перад здымкамі карціны: “Стадная маральнасць нашага часу, у краіне, дзе ад Бога адмовіліся, павярхоўная, і гэта мы павінны зразумець праз Рыбака. Сотнікаў – іншая справа, ён маральны так, як Бог задумаў. Зразумейце, існуе вечная праблема Понція Пілата, існуюць і іншыя вечныя праблемы. І ўсе яны ва ўсе эпохі чалавечтства паўтараюцца... у новым абліччы, але сутнасць тая ж” [7]. Такім чынам, не складана зрабіць выснову, што дадзены падыход рэжысёрам быў абраны цалкам свядома, з жадання разважаць у сваім творы аб праблеме куды большага маштабу, чым патрабавалі правілы савецкай цэнзуры.

Сам В. Быкаў застаўся вельмі задаволены экранізацыяй і нават называў яе пазней найлепшай кінакарцінай па ўласнай творчасці [3, с. 290]. Як заўважыў С. Шапран, “такім чынам Быкаў, магчыма, даваў зразумець, што не супраць падобнага прачытання “Сотнікава” [2, с. 281]. На думку пісьменніка, Л. Шэпіцка “не пайшла па лініі фіксацыі вобразаў аповесці, а імкнулася іх паглыбіць, драматызаваць сітуацыю, характары. У іншых выпадках мела месца аблегчанае адлюстраванне канфліктаў, ілюстрацыйнасць”. Пры гэтым пісьменнік адзначаў, што як рэаліст, некаторыя моманты ён не мог прыняць, напрыклад, “эпізод, калі Рыбак пачынае выказваць любоў да сваёй ахвяры – Сотнікава. Тут ужо нешта ад цяжкаразумелага, язычніцкага. Але гэта нельга палічыць і недахопам фільма. Проста тут іншы погляд мастака-кінематаграфіста” [4, с. 166].

Калі ж рызыкнуць ацаніць дзеянні Рыбака, ролю якога ў фільме выканаў Уладзімір Гасцюхін, з пункту гледжання тоеснасці з евангельскім сюжэтам, можна дапусціць, што такім чынам Л. Шэпіцка імкнулася паўтараць матыў хрыстаматыйнага пацалунку здрады, паставіўшы яго ў адзін шэраг з такім важным вобраўтваральным элементам як жаданне Рыбака ў фінале павесіцца. І, што адметна, гэтае фінальнае жаданне, хоць і без магчымасці нават паспрабаваць яго выканаць, было прапісана яшчэ ў аповесці самім пісьменнікам. Гэта чарговы раз даказвае прасякнутасць твора ва ўсіх яго версіях і інтэрпрэтацыях хрысціянскімі матывамі.

Вядома, пасля выхаду стужкі сустрэкаліся рэцэнзіі, якія выказвалі незадаволенасць агульным мастацкім рашэннем аўтараў фільма. Напрыклад, расійскі літаратурны крытык і літаратуразнавец Лазар Лазараў пісаў: “Прыўнесены ў экранізацыю евангельскі матыў не праясняе, а зацямяе сэнс таго, што хацеў сказаць у сваёй аповесці Быкаў. У Рыбаку няма вераломства, і толькі нечалавечыя выпрабаванні вайны [...] прыводзяць героя аповесці да здрады; у іншых умовах гэтага, верагодна, не здарылася б. Прыпавесць пра Іуду і Хрыста, мне здаецца, тут ні пры чым...” [6, с. 139]. Аднак агульны настрой кінакрытыкі ў адносінах да стужкі аказаўся выдатным. Болей за тое, фільм быў вельмі гарача прыняты за мяжой. Ён удзельнічаў у Міжнародным кінафестывалі ў Заходнім Берліне і адзіны ў гісторыі СССР заваяваў там галоўны прыз – “Залаты мядзведзь”, разам з тым атрымаўшы прыз ФІПРЭСІ і дзве прэміі

хрысціянскіх журы. Тым самым экранізацыя выйшла далёка за межы СССР і на ўвесь свет прадэманстравала духоўныя пошукі і глыбіню гістарычнай памяці прадстаўнікоў мастацкай інтэлігенцыі камуністычнай дзяржавы, якая на той момант ужо больш за паўстагоддзя з'яўлялася атэістычнай.

В. Быкаў, роўна як і Л. Шэпіцка, выдатна разумелі: тэма, якую падымае гісторыя пра двух такіх падобных і такіх розных па маральных прынцыпах герояў, не можа і не мусіць існаваць па-за хрысціянскім кантэкстам. Сама расстаноўка персанажаў, з іх пазіцыямі і дзеямі, адсылае да вечных праблем: забойства брата братам; здрада няверным вучнем духоўнага настаўніка. Абодва аўтары праявілі незалежны погляд на праблематыку твора; незалежны як ад дзяржаўнага курса, так і адзін ад аднаго.

Аналізуючы поспехі абодвух твораў, можна зрабіць выснову, што хрысціянская аснова, закладзеная ў іх сюжэты, прынамсі дадала ім вагі, а магчыма нават ператварыла звычайную гісторыю пра здраду і гераізм у міжнацыянальнае выказванне, зразумелае і адчутае людзьмі, незалежна ад іх адносінаў да СССР ці ад трактовак гістарычных і ваенных пытанняў. Хрысціянства як галоўная сусветная рэлігія, з'яўляецца ўніверсальнай мовай, што ўзмацняе і паглыбляе любы сюжэт, любое аўтарскае выказванне.

Літаратура

1. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому: [кніга ўспамінаў] / В. Быкаў. — Мінск: ГА БТ “Кніга”, 2004. — 539 с.
2. Быкаў, В. Ліквідацыя. Без цензуры / В. Быкаў; падрыхт. тэксту, пасляслоўе, каментарыі С. Шапрана. — Мінск: МЕДЫЯЛ, 2014. — 368 с. : [16] с. іл.
3. Быкаў, В. Поўны збор твораў: у 14 т. / В. Быкаў. — Мінск: Саюз беларускіх пісьмнікаў; М.: ТАА “Выдавецтва “Время””, 2008. — Т. 8: Мемуарная проза. — 574 с.
4. Быкаў, В. Праўдай адзінай: літ. крытыка, публіцыстыка, інтэрв’ю / В. Быкаў. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1984. — 264 с.
5. Васіль Быкаў і хрысціянства [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: www.catholicnews.by/vasil-byka-i-hryscijanstva/. — Дата доступу: 15.08.2022.
6. Лазарев, Л. Василь Быков: очерк творчества / Л. Лазарев. — М.: Художественная литература, 1979. — 206, [2] с.
7. Лариса. Воспоминания о работе с Ларисой Шепитько на картинах «Ты и я», «Восхождение» и «Матера» [Электронный ресурс]. — 8. Режим доступа: www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/88/. — Дата доступа: 15.08.2022.
8. Лявонава, Е. Аповесць Васіля Быкава “Сотнікаў” у святле старазапаветнай прытчы пра Авеля і Каіна / Е. Лявонава // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: 36. ар. — Вып. 2 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. — Мінск: Бестпринт, 2005. — С. 160–164.
9. Свирский, Г. На лобном месте: Лит. нравств. сопротивления, 1946–1986. Лит. войны, 1941–1945 / Г. Свирский. — М.: Крук, 1998. — 497, [3] с., [6] л. ил.

Мантуш А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАРРАТИВОВ КИНО И ТЕАТРА В СИНТЕТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ

Для современного зрителя, чье мировосприятие в значительной мере сформировано экранной культурой, более близок театр кинофицированный, нежели паратеатр по Гротовскому. Во многом, поэтому экран в пространстве сцены стал нередким решением, особенно если сюжетная канва предполагает современные масс-культурные реалии. Однако не каждое внедрение экрана внутрь пространства сцены можно назвать синтезом театра и кино, а учитывая то, что современное киноведение рассматривает любое экранное творчество, как вопрос сугубо кинематографический, необходимо уточнить ряд сопутствующих вопросов: превращает ли экран на сцене спектакль в фильм, как в синтетическом спектакле соотносятся кинематографическое и театральное, и почему кино и театр не превращаются друг в друга, заимствуя техники и

нарративы друг друга.

Основными компонентами театрального представления, по мнению П. Пави, являются визуальное (сценография, сценические образы, актерская игра,) и текстуальное (драматический и текстовый язык, произвольные знаки, символизация) [1, с. 34–35]. Взаимодействие визуального и текстуального можно определить как движущую силу пространственно-временных искусств. Главное же отличие театра и кино – различная для двух искусств система отношения «текстуальное–визуальное». Визуальное театра по Пави не позволяет превратить сцену в достоверную иллюзию текстуального даже в условиях передовой машинерии. Не имея возможности создать достоверную иллюзию текстуального мира, театр на этот мир создает аллюзии. В кино взаимодействие визуального и текстуального рождает именно иллюзию текстуального, превращая экран в «окно» во внутренний мир произведения.

Даже если сценическая декорация правдоподобно имитирует свой прототип, она всегда является символом для своего прототипа. Изображение на экране, наоборот – всегда фиксация прототипа, даже если изображаемое будет являться наделенной глубоким смыслом декорацией. Кино показывает среду повествования так, словно она документально запечатлена, даже если действие в произведении происходит в далеком будущем, на другой планете, в доисторическом прошлом и т. д. В театре такого уровня сходства во всем изображаемом невозможно добиться априори. Даже если сцена призвана показать мир повествования, который лишен границ, сама сценическая площадка – место, ограниченное в пространстве. Что бы ни появилось на сцене, оно обозначает условия предлагаемых обстоятельств, но не воспроизводит их напрямую, в кино же предлагаемые обстоятельства и их условия должны воссоздаваться с документальной достоверностью. То есть, основная разница заключается в репрезентации изображаемого: обозначение объекта или запечатление объекта. Данная логика также относится и к персонажам. Ирреальные герои пьес (сказочные, мифические и легендарные создания: духи, нечисть, ангелы, инопланетяне и т. д.) на сцене с наибольшей вероятностью будут реализованы актерами, перевоплощенных в своих героев при помощи пластического грима, костюмов и технических средств. Однако зритель в зале все равно будет видеть актера-человека. В кино, благодаря комбинированным съемкам и монтажу можно показать любой ирреальный персонаж так, словно он существует на самом деле, то есть зритель видит ирреальное на экране так, словно ирреальное реально: репрезентация кино в подавляющем большинстве примеров носит натуралистический характер, вне зависимости от меры символизма, закладываемой постановщиками в киноленту. В то время как репрезентация любого театрального действия, вне зависимости от правдоподобности и натурализма декораций и бутафории, априори символична. Если обобщить данный пример, разницу между кино и театром можно проиллюстрировать разницей между фотографией и скульптурой. И фигуративная, и абстрактная скульптура символизирует изображаемое, в то время как даже постановочный фотоснимок – это своего рода «слепок» с реальности, фиксирующий конкретный ее момент.

Разные системы репрезентации визуального и текстуального в кино и театре, выливаются в разный характер суггестии (воздействия на сознание человека, направленного на некритическое восприятие человеком установок) двух искусств, что также влияет и на характер перцепции (восприятие, как система сознательной и бессознательной фильтрации чувственных данных) театральной и кинематографической аудитории. Одной из магистральных мыслей книги Х.Т. Лемана «Постдраматический театр» является категория, обозначенная Леманом, как «политика восприятия» – «нить между личным опытом [зрителя] и [его] восприятием» [2, с. 186]. Аудитория воспринимает сценическое действие так, как само оно заставляет аудиторию воспринимать себя. Зрители изначально ожидают увидеть разный тип зрелища в кино и в театре. Театральный зритель отдает себе отчет, что инсценируемое событие не

является действительностью, но отождествляется с ней. Кинозритель же ожидает увидеть экранизированное событие, как если бы оно являлось действительностью. Если сравнить вопрос репрезентации, суггестии и зрительской перцепции, то все эти три категории полностью совпадают.

Сочетание художественных кодов театра и кино в синтетическом произведении неминуемо сталкивает с органичностью сосуществования кинематографической иллюзии текстуального и театральной аллюзии на текстуальное. Очевидно, что гармоничный синтез театра и кино не предполагает буквального превращения одного искусства в другое. Сходства и контрастные различия между живым актером на сцене и движущимися изображениями хотя и позволяют достоверной иллюзии существовать параллельно с эфемерностью аллюзий на мир текстуального, не способны изменить изначально театрального способа восприятия аудитории. Зритель всегда будет видеть дистанцию между живой и экранной средами спектакля.

Именно из-за того, что повествование и восприятие аудитории остаются театральными, кинофикация театра несет в себе угрозу «расслоения» спектакля на отдельные сферы, не связанные друг с другом. Чтобы избежать эстетического диссонанса, натуралистическая среда экрана должна быть реорганизована для встраивания в символическое пространство спектакля. Реорганизацию экранной среды можно опять проиллюстрировать метафорой скульптуры и фотографии. Простое наклеивание фотографии на скульптуру вряд ли создаст единое произведение, но, если и скульптура, и фотография будут разделять произведение на «зоны ответственности» для каждого из двух медиумов, произведение приобретает целостный характер. Точно также и синтетический спектакль становится интермедийальным тогда, когда его медиумы имеют четкие «зоны ответственности» интерпретации друг друга, усиливая эстетические преимущества и ослабляя эстетические недостатки.

У ряда зарубежных авторов можно увидеть крайне уместную метафору для интермедийального театра: «театр-кентавр». Образ мифического существа из древнегреческой мифологии как нельзя лучше описывает образ взаимоотношений собственно-театрального и техногенного экранного компонентов. Образу кентавра можно противопоставить образ всадника на коне – хотя и конь, и наездник работают синхронизировано, они являются двумя отдельными существами: человеком и лошадью. В то же самое время кентавр – это цельное единое существо, совмещающее в себе признаки как человека, так и коня. Исходя из подобного метафорического сравнения, можно добавить, как всадник сам не превращается в коня, а лошадь в человека, попробовав некий метод действия своего напарника, так кино и театр не превращаются друг в друга, заимствуя друг у друга нарративы.

Даже при условии совмещения «живого» пространства сцены и технологии комбинированных съемок, зритель будет «считывать» действие по-театральному. Зрители прекрасно понимают, где проходит граница между актером и проекцией. Их восприятие будет устанавливать дистанцию, на которую могут приблизиться друг к другу иллюзия и аллюзия текстуального компонента произведения, гармонизируя друг друга в «произведении-кентавре». Гармонизация театральной кинофикации может осуществляться трюковым (аттракционным), деконструкционным или гротескным способом.

Способ трюковой организации синтеза фокусируется на максимальном взаимодействии проекционного видеоряда и живых артистов на сцене. В постановках коллектива «ENRA» артисты «бегают» по проекционным лестницам, в спектакле «Онно» театра «Догтрупп», из автобуса на экране на сцену выходят живые актеры, в авторском балете «Прототип» Роберто Болле взаимодействует с собственной проекцией как с реальным партнером по танцу. Аттракцион для зрителей заключается именно в том, что аудитория прекрасно различает пространства сцены и экрана. Когда плоскостное изображение и живой актер начинают органично взаимодействовать, то

синхронизируются обе эти среды. Реальный актер как будто внедряется в экран, словно последний столь же реален, как и пространство сцены. В итоге живые исполнители становятся неотъемлемой частью медиа-среды, а медиа – единственно-возможной мизансценой действия.

Деконструкционный способ подразумевает, что проекции являются вторичными по отношению к живой актерской игре, хотя и занимают важное место в сценическом пространстве, строго локализованы в пространстве, их изображения масштабированы, а цветовое решение может отличаться от колористики «живой» среды. В постановке Н. Стэффорда «Боевой конь» визуальные проекции осуществляют дополнительное повествование о многочисленных коллизиях коня по кличке Джо. В поставленном С. Анцелевичем «Полковнике-птице» элементы побочного повествования: поездка по горной дороге, выпуск новостей, сброс вертолетом груза с амуницией, перелетные птицы реализованы через мультипликацию на экране. Нелли Когут отмечала, что «[кинематографический монтаж] отличается от того, как зрители смотрят и воспринимают [театральную] постановку, так как монтаж не имеет точной визуальной параллели в театре. [...] Кадры разделяют тело актера на серию изображений, которые зритель по мере восприятия мысленно объединяет» [3, с. 100]. Смысл увиденного зрителем на экране конструируется в процессе просмотра, обусловленного стереотипом восприятия. Однако в спектаклях перед зрителем предстает не серия изображений, которая реконструируется зрительской перцепцией, но объемная среда сцены, существующая с аудиторией в одном континууме. Поэтому в деконструкционных спектаклях этот процесс уравнивается выделением скрытых смыслов, обозначением составных частей визуальных образов, превращая видеоряд в инструмент уточнения повествования – не просто в декоративный фон, но в динамичную информационную составляющую.

В целом направлении синтетического театра – «живых фильмах» (спектаклей, в которых перед зрителями в режиме реального времени создается полноценная кинокартина) – деконструкция является основным средством эстетической организации повествования. Хотя экран является основным способом реализации повествования, симультанный второй план действия раскрывает постановочный процесс, деконструируя напускной натурализм экранных образов через нарочитое подчеркивание притворства кинематографических нарративов.

Способ гротескной гиперболизации совмещает в себе принципы аттракционного и деконструкционного подходов. Рестриктором, разрушающим кинематографическую суггестию, является искаженная экранная эстетика, возвращающая зрителя в рамки театрального восприятия. Так, например, в спектакле театра «1927» «The animals and children took to the streets» визуальные проекции реализуют гротескных чудовищ, иносказательные визуальные аллюзии, ожившие страхи и ночные кошмары. Через гротескные видеопроекции в спектакле «Голем» реализован персонаж человека из глины, действие переносится в уменьшенный масштаб пространства ладоней, создаются искаженные проекционные «декорации».

Рассматривая современный синтетический театр, становится очевидным, что кинематографическое и театральное в синтетическом спектакле соотносятся либо в равновеликой степени (как в трюковых постановках), либо они дистанцируются друг от друга (как в деконструкционных постановках), либо устраивают искаженную эстетическую систему (как в гротескных спектаклях). Единственное, что объединяет все три способа организации синтетических спектаклей – это то, что и само произведение, и аудитория остаются в театральной «политике восприятия»: кинофицированный спектакль существует в «координатах» символической репрезентации как и любая театральная постановка, в свою очередь аудитория кинофицированного спектакля точно также ориентирована на восприятие символизма театральной репрезентации. Во многом именно поэтому экран, появляясь на сцене, не

превращает спектакль в фильм.

По этой же причине, прибегая к заимствованиям нарративов, кино и театр не могут превратиться друг в друга, так как всегда будут находиться в собственной системе взаимодействия текстуального и визуального. Впрочем, одалживания техник друг друга способно усилить реакцию зрительской аудитории, предлагая синергетическое представление, чье главное эстетическое преимущество заключается именно в усилении сильных и сглаживании слабых сторон собственной эстетики.

Литература

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : ГИТИС, 2003. – 514 с.
2. Леман, Х.-Т. Постдраматический Театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
3. Когут, Н. А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа / Н. А. Когут // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 4. – С. 87–104.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ

Арт-микст, включающий в свою структуру как виды и жанры искусств – музыку (академическую, народную, эстрадную, эмбиентную), танец (хореографическую пластику), действие, сценографию (визуалистику), театр, слово, так и цивилизационные (цифровые) технологии – аудио-, видео-, теле-, свето-, цветооператоры, участвующие в создании целостности, содержит одну главную составляющую, которая выступает индикатором его принадлежности к театру – действие, театральная игра (например, «Патологические танцы» (2006) В. Кузнецова). Именно действенный фактор и связанное с ним представление позволяет отнести арт-микст к театру как виду искусства. Между тем, арт-микст определенным образом резонирует с идеей «условного театра» В. Мейерхольда, внесшего в структуру театра четвертый компонент – зрителя.

Как отмечает Т. Шабалина, «условность является видовым признаком любого театра: античного, с его котурнами, масками и другими приспособлениями; средневекового религиозного; народного площадного; ритуально-обрядового восточного (Но, Кабуки, Топенг, Ваянг и т. д.); театра Ренессанса; театра драматического, музыкального, кукольного; театра трагического и комического; мистерии, буффонады и мелодрамы» [3]. Автором также отмечается, что «разработка современной концепции условного театра началась в лоне символизма, с его опозитизированными образами-знаками (хотя на самом деле древние и архаичные формы театрального искусства условны в гораздо большей степени, нежели любые современные спектакли). Значительный вклад в эту концепцию внесли символисты-драматурги М. Метерлинк, Г. Ибсен, Б. Бьернсон, А. Стриндберг; режиссеры А. Аппиа, Г. Фукс, М. Рейнхард, Г. Крэг. В дальнейшем вопросы театральной условности закономерно возникали в рамках различных эстетических направлений – преимущественно авангардистского толка: футуризма (К. Малевич «Победа над солнцем»); функционализма (т. н. «механический театр» Баухауза – О. Шлемер, К. Шмидт, Г. Тельтшер, В. Гропиус и др.); абсурдизма (С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер, Ж. Жене и др.)» [3].

Для нас важны конструктивные и семантические свойства условного театра, которые возродились во второй половине XX века во Втором музыкальном авангарде в виде хэппенинга, перфоманса, акций (см. об этом работы В. Петрова, Ю. Гниренко, М. Переверзевой, А. Соколова). При условии доминирования в них мультимедийной составляющей они входят в структуру более широкого явления – арт-микста. Если же

мультимедийный элемент выполняет подчиненную функцию или вовсе отсутствует, то все новые, постнеклассические хэппенинги, перформансы и акции мы относим к *альтернативному театру* при условии, если они не являются собственно музыкальными хэппенингами или перформансами.

Альтернативный театр характеризуют репрезентация образов без психологического основания и переживания (коммуникация образов свойственна традиционному театру), гиперболизация и сценическая метафорика, в конструктивном плане – опора на вероятностную логику и принцип случайности. В сочинениях имеет место трансцендентальное понимание музыкально-театрального действия, где образная система не коррелятивна традиционному музыкальному театру.

Подобно условному театру, альтернативный театр предполагает четыре творца – композитор, автор вербального текста, исполнитель-актер и зритель, чье «творческое воображение, по <...> намекам, знаковым и символическим изображениям способно продолжить, достроить общую объемную картину, воспринять мысль и идею» автора [3]. Отсюда важнейшим эстетическим средством альтернативного театра является *зрительный образ*, воплощенный в декорации, костюме, гриме, в пластической выразительности актера-исполнителя, в качестве которого выступает и танцовщик, и музыкант-исполнитель; а также в ритме сценического действия [3], интонационном рисунке и музыкальном решении. Такое произведение ориентировано на «мимолетное переживание» (Т. Шабалина) и не предполагает драмы.

Восстановление идеи «тотального театра» В. Мейерхольда, «где зритель становится участником действия, отождествляясь не с героем (как в психологическом театре), а с коллективной общностью» [3], привело к «стиранию границ между театром и жизнью» (Т. Чередниченко). Главной интенцией творящей процессуальности как произведения искусства становится эпатаж, эксцентрика, импровизация исполнителя и зрителей. Примерами являются «A Dip in the Lake» (1978), «В поисках утраченной тишины» (1979) Д. Кейджа. Рецепция радикальных идей была осуществлена В. Кузнецовым, В. Копытько, А. Короткиной.

Идеи условного театра повлияли и на музыкальный театр, где было отдано предпочтение разомкнутой структуре в виде незакрепленного текста, театральному жесту, означающему «продолжение музыки в действии» (К. Зенкин) и исполнительской воле, основанной на исполнительской импровизации. Новый театральный феномен мы называем *альтернативный музыкальный театр с радикальной составляющей*. Его характеризуют свободный диссонанс, Sprechstimme и Sprechgesang в области вокала, алеаторический тип репрезентации материала (звуковысотный, метро-ритмический, временной). При этом хронометраж нередко четко прописан. Театральный аспект радикального музыкального театра предполагает «углубленное внимание к пластике и ритму с использованием средств выразительности площадных зрелищ, фольклорной стихии, <...> цирковой клоунады [3], которые вступают в связь с музыкальным компонентом – инструментальным, вокальным (например, «Exchange» М. Канингема). Театральный, действенный аспект позиционирует себя как исполнительская воля и потому априори содержит волюнтаристскую компоненту, случайностный фактор, или эвентуальность. В российской и белорусской музыке в стиле музыкально-театрального радикализма написаны «День Максима Богдановича» (2008) Л. Симакович, «Архитектон» (2011–2013) для 2-х фортепиано, чтеца и оркестра В. Воронова, «Балетто» (1974) для дирижера и любого ансамбля В. Екимовского, «Охранная от кометы Когоутэка» (1973) для двух фортепиано в восемь рук В. Мартынова.

Между тем, на рубеже столетий в сфере музыкально-театральных реалий начался процесс переосмысления западного радикализма и наметился поворот к восстановлению парадигмы «красоты, прекрасного; творчества (как Творения на его высшем этапе) согласно законам красоты и гармонии» [2]. Основу нового отношения к музыкально-театральному феномену составил синтез, под которым понимается

«концентрированное сведение воедино нескольких смысловых единиц с образованием системного качества» [1, с.192]. В актуальном музыкально-театральном искусстве синтез реализуется в интегративной художественной целостности, базирующейся на самостоятельных «когнитивно-творческих ветвях» (жанровых или стилевых) «с развитой и только им присущей спецификой» [3]. В таких сочинениях важна нерасчленённость традиций и новаций, что демонстрируют «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова (1997; пост. 2022) и «Одиссей» Эрве Куби (2020) с музыкой Максима Шалыгина (Интерес к диатонике просматривался у В. Мартынова еще в «Сингапуре» (2005) для оркестра и хора). Новый жанровый вариант музыкально-театральной реальности мы определяем как *альтернативную оперу и альтернативный балет*, входящих в структуру более широкого явления – *альтернативный музыкальный театр*. В его характеристику входят:

репрезентация протагониста, его дела, а не коммуникация и драматическая конфликтность, характерная для классического музыкального театра;

имманентное отсутствие обусловленных пространств в виде театральной сцены и многозначная жанровая парадигма (концерт, показ);

нивелирование внутренних переживаний в виде драмы или мелодрамы, характерных для театра переживания, и нарратив, показ, а не захватывающее интригующее действие;

элиминирование миметичности и элевация, то есть «поднятие, возвышение, возведение содержания и смысла простых понятий до смысла и содержания понятий более сложных» [1, с. 253];

экзистенциальное понимание чувств.

Театральное действие, как и приемы театральной игры актеров-певцов в альтернативном музыкальном театре – это прежде всего репрезентация «образа-представления» [Т. Шабалина], показ самого себя посредством пения, передвижения по сцене (пластика, жест, интонация) и сценографии. В целом, музыкально-театральное представление являет собою «антимиметическое зрелище», которое в итоге достигает «литургичности и <...> трансцендирующей общности» [3]. В музыкальном плане следует отметить установку на эстетику консонанса, мелодическую основу вокала, а также пиетет к взаимодействию эмоциональности и экзистенции (заметим, что экзистенциальное миропонимание апеллирует к радикальной бесконечности). Организующим фактором альтернативного музыкального театра выступают конкретная выстроенность аффектов и принцип сквозного развития, где важна роль повторения и аддиций. Все это формулет новую, актуальную музыкально-театральную модель.

В контексте тенденций «возвращения к истокам» знаменательно обращением Владимира Мартынова в «Упражнениях и танцах Гвидо» к христианскому этосу. Христианство выступает у него как почва для гениального открытия Гвидо из Ареццо и одновременно как символ творческого целомудрия. На этой высокой духовной ноте и глубокой мировоззренческой основе построена новая музыкально-театральная реальность, новая театральная и музыкально-интонационная концепция. Альтернативная опера «Упражнения и танцы Гвидо» видится знаковым явлением в современном художественном пространстве, указывающем на поворот «музыкально-эстетической парадигмы» к красоте и гармонии. Согласно Ю. Холопову, это «означает <...> какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной <...> ценности, <...> в самом человеке» [2]. Таким образом, альтернативный музыкальный театр включает в себя альтернативный музыкальный театр с радикальной составляющей (радикальный музыкальный театр), альтернативную оперу и альтернативный балет, которые вместе входят в общую систему альтернативного театра.

Литература

1.Сороко, Э. М. Краткий энциклопедический словарь философских терминов / Э. М. Сороко,

П. В. Кикель. – Минск : БГПУ им. М. Танка, 2008. – 2-е изд. – 266 с.

2.Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/1775445-novye-paradigmy-muzykalnoy-estetiki-xx-veka/toread>. – . – Дата доступа: 12.08.2023.

3. Шабалина, Т. Условный театр [Электронный ресурс] / Т. Шабалина. – Режим доступа: Krugosvet.ru/enc/USLOVNI-TEATR/htm. – Дата доступа: 4.08.2023.

Немина В.Н.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ОБРАЗ ПЕТРА I НА КИНОЭКРАНЕ В РАКУРСЕ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ

Как важнейший вид искусства, кино вряд ли кто-то станет оспаривать. Его появление повлияло на многие сферы жизнедеятельности общества, но в большей степени на культурно-идеологическую. «Как известно, кинематограф – наиболее массовый и действенный вид современного искусства – занимает особое место в глобальном противостоянии идей. Отражающем главное противоречие нашей эпохи...» [1, с. 205–206] На экране материализуются образы исторических личностей, которые вызывают у кинозрителя чувственные эмоции и соответствующие оценки. Это является предметом не только большого внимания, но и оживленных дискуссий. Проблеме основ психологического восприятия людей посвящено большое количество научных исследований. Автор данной статьи предпринял попытку в общих чертах остановиться на кинообразе Петра I и подчеркнуть значимость восприятия этого образа в процессе развития личности. Восприятие представляет собой сложный процесс и сложность заключается в том, что в процессе восприятия человек включает имеющееся у него представление о конкретной исторической личности и знания о нем. И все фрагменты восприятия, как правило, совпадают или не совпадают с нашим представлением, и нашими знаниями о конкретном историческом персонаже. Восприятие кинозрителем образа всегда порождает осмысливание и истолкование увиденного. Зритель выделяет главное, именно то, что зацепило его и породило желание подражать или быть похожим на героя фильма. Дело в том, что в зависимости от характера жизненного опыта человека, его знаний и интереса, восприятие может быть более углубленным или поверхностным. Нужно обратить внимание на различные уровни восприятия. Очевидно, что при создании кинофильма необходимо учитывать и эту особенность киноаудитории. На свойствах восприятия, его углубленности и содержательности сказывается и тот контекст фильма, в котором мы воспринимаем увиденный исторический образ. Восприятие всегда порождает мысли, человек о чем-то задумывается, и вполне возможно, что это касается и его жизненных моментов, и поступков.

В отечественном кинематографе тема России в период правления Петра I и его личность была и есть актуальна. Необходимо отметить, что династия Романовых, и время их правления, занимают особое место в истории России и Российской государственности.

В 1910 году на экран вышел фильм «Петр Великий» в постановке режиссеров Кая Ганзена и Василия Гончарова. Первый полноценный фильм о Петре I вышел в 1938 году. Режиссер фильма Владимир Петров. К настоящему времени кинозритель может посмотреть около десятка полнометражных фильмов о Петре I и России времени его правления.

Все образы Петра I созданные кинематографистами отражают основные черты характера и его сущность. Мы воспринимаем его как сильную и целеустремленную личность, умеющую предвидеть перспективу – те черты, которые необходимы первому лицу государства. Лидер – это личность которая призвана играть чрезвычайно

ответственную роль в жизни государства и общества.

Литература

1. Герасимов, С. Кино в идейном противоборстве / С. Герасимов // Свободная мысль. – 2009. – № 5. – С. 205–206.

Прокопов В.Л.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕСУРСЫ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ

В период популярности постдраматических идей в современном театре, а также в связи с активным применением цифровых стратегий в постановке спектакля, крайне важен тезис о мастерстве актера, о его исполнительских ресурсах в создании художественного образа. Не секрет, что в настоящее время художественный образ роли далеко не всегда оказывается в центре внимания актера, его исполнительского мастерства. Деактуализация этого аспекта театрального искусства обуславливает факты отсутствия в спектаклях полноценных образов персонажей. Нередко актеру не удается справиться с задачей создания образа роли и, как следствие, на сцене вместо полноценного героя появляется человек, примеривший на себя маску персонажа. В то время именно художественный образ является свидетельством принадлежности к искусству. В условиях актуальности трендов перформативной эстетики, в контексте стирания границ между искусством и жизнью в современном театре вопрос различения искусства и не искусства крайне важен. Своего рода лакмусом, определяющим принадлежность к искусству/не искусству, служит именно художественный образ. В мастерстве актера принадлежность к искусству/не искусству устанавливает наличие/отсутствие созданного художественного образа роли.

Размышления о художественном образе находим в работах К.С. Станиславского, М.А. Чехова, Г.А. Товстоногова [5; 7; 6]. Этот вопрос рассматривается и современными исследователями. Издана хрестоматия преподавателя кафедры Педагогического образования АНО ВО «Российский Новый Университет», заслуженной артистки РФ, Н.И. Курсевич, посвященная анализу взглядов разных театральных деятелей на художественный образ [4]. Однако этот вопрос нельзя считать исчерпанным. Не случайно Е.Р. Ганелин пишет: «Пути создания сценического образа до конца не изучены, споры о них продолжаются до сих пор. Более того, в настоящее время эта проблема обретает все большую остроту. Меняется время, меняется и понимание структуры образа, происходит углубление самого понятия “образ”» [1, с. 116]. Иными словами, вопрос художественного образа сохраняет свою актуальность. Заметим, что в аспекте мастерства актера категория «художественный образ» связана с ролью. В связи с этим, в дальнейших рассуждениях будем использовать термин «художественный образ роли».

В данной статье в качестве эмпирического материала использован спектакль «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи». Спектакль поставлен режиссером И. Латынниковой в Кемеровском театре для детей и молодежи. Предметом рассмотрения предлагаемой статьи избран художественный образ роли пианистки в указанном спектакле. Решаемая в статье задача связана с выявлением составляющих художественного образа роли пианистки.

Для начала отметим, что деятели театрального искусства связывают художественный образ с выполнением сверхзадачи, реализацией сквозного действия, сценическим существованием в определенном темпо-ритме, поиском «зерна» роли. По словам Г.А. Товстоногова, художественный образ – это своего рода изюминка в творении артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу

перевоплощения [6]. Не меньшее значение в создании художественного образа роли имеют также сценический костюм, прическа, пластика, походка, жесты, мимика, голосо-речевые особенности. Таким образом, художественный образ роли – это совокупность внутренних мотиваций поведения героя, его поступков, а также характеристик его внешних черт.

Художественный образ роли рождается на пересечении литературного/драматургического (созданного автором текста) варианта, замысла режиссера спектакля и творческой индивидуальности актера. Первоначальные сведения для создания художественного образа роли пианистки содержит пьеса Евгения Козловского «Руфь. Комедия былых времен», вошедшая в трилогию «Могущество России. Драматическая трилогия». Хотя возраст героини в пьесе не указан, но можно предположить, что ей около 50-60 лет. Это женщина с непростой судьбой, пережившая жизнь в лагере, расстрел мужа, непонимание и неприятие со стороны родственников. На первый взгляд Мари Ламбаль-Рязанова воспринимается как самовлюбленная, надменная, жесткая, грубая. Однако в дальнейшем становится ясно, что первое впечатление ошибочно. В разговоре с завклубом пианистка учтива, добра, приветлива, а в напряженном диалоге с Дамой сохраняет сдержанность, тактичность и самоуважение. Придирчивость и капризность Пианистки обусловлены самоуважением, пониманием своего статуса в обществе. Она умна и интеллигентна, в ее речи присутствует фразы на французском языке, которые окружающим непонятны. Журналист Людмила Казаченко отмечает: «Француженка строптива, своенравна, капризна, порой откровенно груба и хамовата. А как еще может вести себя зэчка, проведенная в лагерях по политической статье четырнадцать лет? От парижанки остался легкий акцент, который так и не смогли выбить годы заключения, да фразы на французском, которые иногда слетают с губ артистки, когда она не может найти эквивалент русской фразы в своем родном языке. Но такова она в начале действия. Когда перед ней неожиданно, из прошлого, из молодости появляется племянница Маша, Мадам преображается. Сразу хочется сказать о виртуозной игре Вероники Киселевой. Ее переходы из одного состояния в другое, из возраста в возраст совершенно незаметны, естественны, органичны. Не меняя одежды, грима актриса перетекает из молодых лет своей героини в зрелость. Бывшая политзаключенная превращается то в расчувствовавшуюся тетушку, то в кокетливую парижанку, а в финале — в Святую Мари» [3]. Эти черты пианистки служат основой для создания художественного образа роли пианистки в постановке «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи». В спектакле роль пианистки исполнила актриса Вероника Киселева. Первым штрихом в создании художественного образа роли пианистки в названном спектакле послужили внешние характеристики. Точно подобранный костюм и грим позволяет понять время действия (согласно указаниям автора пьесы Евгения Козловского – октябрь шестьдесят четвертого), статус героини. На ее возраст указывают седые волосы.

Отдельно следует упомянуть о пластической составляющей художественного образа роли пианистки. Известно, что актриса В. Киселева моложе, чем ее героиня, однако у зрителей возникает впечатление, что пианистка – это женщина в годах, прошедшая через большое количество жизненных испытаний. Это достигается мастерством сценической пластики, которым без сомнения владеет актриса В. Киселева. За счет выразительных средств телесной пластики возникает эффект сгорбленности, тяжести в спине – характерных возрастных свойств. При этом пианистка В. Киселева словно конфликтует с указанными характерными возрастными свойствами. Несмотря на свой возраст, в походке пианистки В. Киселевой сохраняется определенная грация, что свидетельствует о воспитании, образовании героини. Это формирует у зрителя понимание статуса героини Мари Ламбаль-Рязановой и наделяет художественный образ роли чертой «самоуважение».

В пластической составляющей художественного образа роли пианистки следует особенно выделить пластику рук. Для трансляции профессиональной принадлежности пианистки актриса В. Киселева использует характерные движения пальцев рук. Например, в беседе с Машей пианистка В. Киселева разминает пальцы, словно готовясь к игре на фортепиано, согревает их, иногда отстукивает определенную мелодию.

Наряду с пластикой в создании художественного образа роли пианистки актриса В. Киселева использует средства речевой выразительности. Именно благодаря речевой составляющей художественный образ указанной роли оказывается ярким, рельефным. Актриса В. Киселева применяет французский акцент, свидетельствующий о происхождение героини. Иногда в интонациях пианистки В. Киселевой слышатся нотки жесткости, даже цинизма. Однако по мере действия спектакля героиня раскрывается с иной стороны. В ее голосе проявляются доброжелательность, сентиментальность.

Как упоминалось выше, в создании художественного образа роли значимое место принадлежит темпо-ритму сценического существования. Внешне героиня в большей степени спокойна, но внутренне она словно кипит от моральной боли, причиненной ей племянницей, от всплывающих воспоминаний о тяжелой жизни, утерянном муже и, в какой-то степени, от недовольства местом, где ей придется давать концерт. Здесь следует заметить, что аспект сценического существования, пожалуй, один из самых сложных в создании художественного образа роли. Не случайно актриса В. Киселева в интервью поясняет причину недостаточной работы современных актеров над образом роли: «Создание полноценного художественного образа – это как создание чего-то эксклюзивного. Это такая уникальная вещь, которая не у всех актеров и не всегда-то получаются. Сейчас же, возможно, этого и не требуется в академическом смысле. Есть два типа актеров: интеллектуальный тип актеров, когда, казалось бы, он повторяется из роли в роль, но за его мыслительной деятельностью интересно наблюдать; а второй, это тот актер, который действительно создает художественный образ. Но самое главное для актера – это харизма, мысль, которую он ведет за собой, лидерские качества. Еще имеет значение выбор режиссера. Не всегда режиссеру нужно, чтобы создавался полноценный художественный образ» [2].

Относительно своей актерской работы в этом спектакле и создания художественного образа роли пианистки В. Киселева говорит следующее: «Несмотря на все, она была не самая сложная. Возможно, она идет из меня. Много из того, что есть там, есть во мне как в человеке. Я очень долго искала речевую характерность. Я считаю, что необходимо погрузиться в предлагаемые обстоятельства. Что значит погрузиться? Это значит выбрать те факты, которые можно использовать. Например, я не играю на пианино, но моя героиня – пианистка. Что я могу сделать? Я могу разминать пальцы, играть, но на чемодане, цепко брать предметы. Я ищу разные приспособления» [2]. Кроме того, В. Киселева убеждена, что «Нужно уметь выбирать определенные детали. Предлагаемые обстоятельства, одна из самых важных вещей, которая оживляет, создает, то самое, что называется образом. Необходимо их чувствовать, они должны тебя удивлять. Еще важно мышление. Мышление актера и мышление персонажа должны слиться. Сам кругозор должен совпадать» [2].

В целом, художественный образ роли пианистки складывается благодаря внешним и внутренним актерским приспособлениям. Внутренние актерские приспособления, формирующие художественный образ роли пианистки определяются сдержанностью, прямолинейностью, искренностью, строгостью, интеллигентностью, самоуважением. В качестве внешних актерских приспособлений служат выразительные возможности костюма и грима (соответствующая времени действия одежда, седые волосы), сценическая пластика (сгорбленная спина, размеренная, тяжелая и одновременно не лишенная грации походка, имитирующие игру на фортепиано жесты рук), а также ресурсы голоса и речи (французский акцент, смена жестких/циничных и

доброжелательных/сентиментальных интонаций). Следует признать, что литературный и сценический варианты образа пианистки во многом совпадают в основных чертах характера и по возрасту. Как видим, создание художественного образа роли является сложным и важным аспектом театрального искусства. Художественный образ роли складывается из большого количества элементов, позволяющих творить не только видение автора литературного текста, но и авторов сценического текста (режиссера, актера).

Приведенный пример художественного образа роли является центральной актерской работой указанного спектакля. Спектакль воспринимается зрителем как очень современный, несмотря на то, что режиссер не использовал модных режиссерских стратегии (приемов кросс-кастинга, провокации, деконструкции и т.д.). Инструментами воздействия на зрителя здесь служат исполнительские ресурсы. Возможности мастерства актера – темпо-ритм сценического существования, телесная пластика, голосо-речевые приспособления определяют художественный образ роли и обеспечивают концентрацию внимания зрителей.

Литература

1. Ганелин Е. Р. Еще раз о феномене «перевоплощения». От харБктерности – к сценическому образу/ Е. Р. Ганелин // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 15. – Вып. 2. – 2012. – С. 116–126.
2. Интервью с актрисой Кемеровского театра для детей и молодежи Вероникой Киселевой. 03.03.2022 // Архив автора статьи.
3. Казаченко, Л. Манифест женской любви [Электронный ресурс] / Л. Казаченко. – 30 мая 2017 г. // Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине Империи» // В Контакте (vk.com) – 2017. Режим доступа: vk.com/topic-2146733_35865655?ysclid=l4ce78j9lk425442059. – Дата доступа: 12.06.2017.
4. Закономерности создания актерами художественного образа: Хрестоматия / сост.: Н. И. Курсевич. – М.: Мир науки, 2019. – 271 с.
5. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. – В 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3.: Работа актера над собой. – Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге/ Общ. ред. А. М. Смелянского. – 508 с.
6. Товстоногов, Г. А. О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов. – М., 1967. – 358 с.
7. Чехов, М. А. Литературное наследие: в 2 т. – Т. 2.: Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – 557 с.

Проконова Н.Л.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ КАК ВЫЗОВЫ РОССИЙСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

В настоящее время театр переживает период активного эксперимента. Современные спектакли опираются как на ценности парадигмы драматизма, так и на ценности парадигмы постдраматизма. В качестве актуальных воспринимаются форматы постановок, содержащих знаки постдраматизма. «Прилагательное “постдраматический” прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время, наступившее «после» признававшейся значимости самой парадигмы драмы в театре» [1, с. 45]. Анализ публикаций авторитетных зарубежных теоретиков современного искусства Х.Т. Лемана, Э.Ф. Лихте, а также наблюдения за инновациями в отечественной сценической практике, подтверждают факт укрепления позиций постдраматической концепции театра. Как известно, для постдраматической концепции театрального искусства характерны: социальная направленность, постановка спектакля как события, организация коммуникации «актер-зритель», документирование реальности, техника повествования в мастерстве актера, монологическая форма сценического высказывания, значимость цифровых технологий в художественной выразительности и др. Усиление позиций постдраматической концепции в отечественном театральном искусстве не оставляет возможности театральному образованию сохраняться прежним и, конечно, обостряет

проблему переосмысления актуальных профессиональных компетенций актера и режиссера.

Потребность в решении этой проблемы подтверждают появляющиеся в последнее десятилетие научно-теоретические публикации представителей театральных школ. Например, К.Н. Левшин в своем диссертационном исследовании «Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг.» (М.: ГИТИС. 2017 г.) поднимает вопрос отсутствия отклика театральной школы на актуальные тенденции театра. Он отмечает: «Нет сомнений, что российская театральная школа есть передовая школа, но также безусловно и то, что в российских вузах определенной и разработанной (в той степени, в которой разработан режиссёрский разбор и освоен этюдный метод) методики воспитания режиссёров и актёров в свете актуального искусства – нет. Необходимо искать пути актуализации школы» [2, с. 56–75]. Подобные размышления содержит статья ректора Екатеринбургского государственного театрального института А.А. Глуханюк, которая убеждает: «Российская театральная школа, несомненно, сегодня актуальна и востребована в мировом театральном сообществе, но также безусловно и то, что в российских вузах нет определенной разработанной методики воспитания актеров, учитывающей задачи актуального искусства, а значит, для сохранения той наработанной XX в. базы театрального образования необходимо искать пути актуализации театральной школы» [3, с. 174]. О возникшей в современном театральном образовании проблеме переосмысления актуальных профессиональных компетенций актера и режиссера свидетельствуют разного рода научные конференции и творческие конкурсы. На научных и творческих форумах, проводимых в последнее время театральными школами, непременно затрагивается проблема соотнесения актуальных форматов театральной практики и установок театрального образования. Кроме того, со стороны российского театрального образования предпринимаются шаги к решению указанной проблемы. В ряде случаев педагоги адаптируют установки современной театральной практики интуитивно и представляют на зачетах, экзаменах, итоговых работах примеры сопряжения тенденций драматизма и постдраматизма. К ним, например, следует отнести спектакль «ФутуризмЗрим», созданный на курсе А.А. Праудина в рамках обучения дисциплины «Сценическая речь» еще в 2011 году. Однако адаптация актуальных направлений театральной практики российским театральным образованием невозможна без системных консолидированных усилий.

Одновременное действие парадигм драматизма и постдраматизма в сценической театральной практике требуют от театральной педагогики осмысления ценностей нового театра. Речь идет о таких установках постдраматизма как: способность к актерской игре в условиях нетеатрального пространства; готовность к коммуникации «актер-зритель» с использованием смены ролей и переходом инициативы от актера к зрителю и наоборот; способность к владению документальным словом; способность к выразительности в условиях повествования, рассказывания; способность к речевой монологии; способность к использованию медийных средств в создании сценических образов и др. При этом нередко запрашиваемые постдраматизмом компетенции не органичны по отношению к действующим в отечественном театральном образовании ценностным установкам. Безусловно, рассмотрение всех актуальных направлений театральной практики, в большей или меньшей мере конфликтующих с действующими установками российского театрального образования, требует обширных исследований. Поэтому в предлагаемых размышлениях целесообразно остановиться на выявлении хотя бы некоторых проблемных вопросов, ставших заметными в связи с влиянием тенденций постдраматизма, но не получивших отражения в учебно-методическом оснащении российских вузов. В связи с этим, целью данного публикационного высказывания избрано обнаружение вопросов театральной педагогики, требующих

переосмысления профессиональных компетенций в условиях одновременного действия парадигм драматизма и постдраматизма.

Полагаем, один из таких вопросов связан с изменением взгляда на пространство представления спектакля, а значит – на пространство сценического существования актера. Не менее значим вопрос, касающийся переосмысления профессиональных компетенций мастерства актера. Например, в его плоскости расположен тезис о принципе речевого поведения исполнителя. Понимание этого принципа в контексте ценностей парадигм драматизма и постдраматизма различно. Другой пример вызова российскому театральному образованию со стороны актуальных направлений сценической практики затрагивает применение в спектаклях элементов цифрового искусства. Ряд вопросов, поставленных постдраматизмом, можно было бы продолжать. Однако и сформулированных выше вполне достаточно для аргументации обусловленности театрального творчества новейшего времени одновременно принципами классической и неклассической эстетики, ценностями драматизма и постдраматизма. Сопряжение традиционной театральной школы с принципами постдраматического театра предполагает: осмысление теоретического аспекта решения проблемы (в настоящее время это только постановка проблемы), осознание практического аспекта решения проблемы (то есть поиска форматов обучения, близких экспериментам театральной практики), постижение технологического аспекта решения проблемы.

Литература

1. Леман, Х-Т. Постдраматический театр / Х-Т. Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
2. Левшин, К. Н. Актуализация школы в эстетике постдраматического театра / К. Н. Левшин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2013. – № 3. – С. 56–75.
3. Глуханюк, А. А. Культурные контексты современного театрального образования в России / А. А. Глуханюк // Известия Уральского федерального университета. – Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2020. – Т. 26. – № 2. – С. 169–175.

Пронина Н.А.

(Российская Федерация, г. Тула)

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ МУЛЬТФИЛЬМОВ НА ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Современное общество перешло на новый этап развития, цифровизация всех сфер человеческой жизни привела к тому, что люди с детства привыкли к своим неизменным спутникам: телевизору, компьютеру, телефону и другим гаджетам. Телевизор перестал быть предметом роскоши и есть в каждой семье.

Современные дети с раннего возраста подвержены влиянию средств массовой информации, в частности, телевидения. Большое количество детских каналов почти круглосуточно показывают мультфильмы. Это любимый контент всех возрастных категорий. Родителям важно понять тот факт, что бесконтрольный просмотр мультфильмов далеко не так безобиден, как им кажется, он может оказать негативное влияние на детскую психику, которая в эти годы достаточно активно формируется.

За последние годы появилось достаточно большое количество как отечественных, так и зарубежных мультфильмов. Очень важно понять, какие мультфильмы интересны современным детям, почему их привлекают те или иные герои, как они воспринимают сюжет и на кого стремятся быть похожими.

Данная тема является очень актуальной и волнует умы многих ученых: социологов, культурологов, педагогов, психологов, методистов. Анализу мультипликации и ее влиянию на психику подрастающего поколения посвящены работы таких ученых, как В.В. Гордеевой, А.Ю. Катрич, Д.В. Назаровой,

А.А. Питайкиной, Е.С. Щуклиной и др. [1; 2; 3; 4; 5]. Шестнадцатый саммит психологов, прошедший в июне 2022 года в городе Санкт-Петербург, был также посвящен в том числе и проблеме влияния средств массовой информации на психику ребенка.

Родители с целью занять своих детей каким-либо делом, предлагают им посмотреть мультфильмы. Это позволяет получить свободное время, чтобы отдохнуть или заняться какими-то своими взрослыми делами и обязанностями. Но важен следующий ответ на вопрос: с какого возраста можно детям смотреть мультфильмы?

Период раннего детства (с одного года до трех лет) является сенситивным для развития речи, поэтому для ребенка важно общение с окружающими, в том числе с родителями, для усвоения норм, правил и моделей общения. В возрасте от 1 года до 3 лет ребенку лучше больше времени проводить на свежем воздухе, занимаясь какой-либо двигательной активностью: бегать, прыгать и т.д. Также психологи рекомендуют больше играть. По данным ВОЗ, детям до трех лет мультфильмы показывать не нужно, это вредно для неокрепшей детской психики. Слишком нервные и впечатлительные дети могут испугаться происходящего на экране. Как правило, ребенок в этом возрасте еще не до конца понимает то, что видит.

Ребенок дошкольного возраста (с трех до семи лет) может смотреть мультфильмы до 30 минут в сутки. Расстояние от глаз до телевизора должно составлять 3 метра. Просмотр мультфильмов не рекомендуется производить за два часа до сна, так как в это время организм должен настроиться на предстоящий отдых, лучше в это время почитать малышу книгу или поиграть в тихие спокойные игры.

Необходимо тщательно отбирать мультфильмы для просмотра и учитывать возрастные ограничения, так как существуют мультфильмы, предназначенные для взрослой аудитории.

Мультфильмы могут оказывать отрицательное влияние на детскую психику. Рассмотрим некоторые из них, на примере анализа отечественных и зарубежных мультфильмов. Они могут спровоцировать всплеск агрессии и насилия, формирования асоциального поведения. Известный психолог Альберт Бандура и его эксперимент с куклой Бобо доказывают подверженность влиянию детей модели поведения взрослого и того, что они видят на экране. Мультфильмы «Том и Джерри», «Дорожный бегун», «Гравити Фолз», «Микки Маус», «Годзилла», «Черепашки-ниндзя», «Трансформеры» опасны. Главные герои очень агрессивны по отношению к окружающим, они калечат других персонажей. Последствием просмотра такого мультфильма может стать всплеск агрессии.

Есть мультфильмы, в которых девиантное поведение героя никем не наказывается. Главная героиня из мультфильма «Маша и медведь» ведет себя неподобающим образом со взрослым, который терпит все ее капризы. Показывая такой мультфильм ребенку, мы рискуем вырастить эгоиста, капризами и истериками добивающегося своего. Данный мультсериал провоцирует на жестокое обращение с окружающими, продвигает непослушание и отсутствие сочувствия к окружающим.

Относительно мультфильмов «Смешарики», «Барбоскины», «Белка и Стрелка. Озорная семейка», «Винкс» исследователи пришли к заключению, что подобного рода мультфильмы способны навязать ребенку гендерные стереотипы и стереотипы внешности.

Особый интерес у исследователей вызвал образ диснеевской принцессы. Были проанализированы мультфильмы с 1937 года по 2016 годы, в которых также присутствует ряд гендерных стереотипов.

Некоторые мультфильмы («Уми-зуми», «Шрек», «Утиные истории») не несут в себе морали. Просматривая такие мультфильмы, ребенок ничему не учится.

В мультфильме «Ну, погоди!» демонстрируются вредные привычки, но ими наделен плохой персонаж, ребенок может сделать вывод о том, что курить вредно.

Кроме того, в отличие от западного героя мультфильма «Том и Джерри», заяц более обаятельный и менее агрессивный.

Также существуют мультфильмы, например, «Губка Боб», «Супер Крошки», которые провоцируют использование детьми нецензурной лексики. Дети очень впечатлительны и быстро все впитывают, если им не объяснить, что использовать такую лексику некультурно и неправильно.

Длительный просмотр мультфильмов ведёт к малоподвижному образу жизни и ожирению, поэтому родители должны ограничить время просмотра мультфильмов. Нельзя одновременно принимать пищу и смотреть мультфильмы, нужно разделить эти виды деятельности.

Нельзя использовать мультфильмы в качестве няни, чтобы занять ребёнка. Надо найти другие способы взаимодействия с ребёнком: прогулки на свежем воздухе, настольные игры, путешествия, раскраски, подвижные игры на свежем воздухе, чтение и обсуждение литературных произведений для детей.

Некоторые мультфильмы могут спровоцировать стресс, развить различные страхи у детей, дети в силу своей впечатлительности, индивидуальных и возрастных особенностей не могут отличить правду от вымысла.

Мультфильмы способны затормозить когнитивное развитие ребенка, не развиваются такие познавательные процессы как восприятие, память, внимание, мышление. Современное поколение не способно воспринимать и обрабатывать большой объем информации, у них развито клиповое мышление. Информация запоминается только благодаря видеоряду, не происходит развитие слухового восприятия. Пестрые картинки достаточно быстро сменяют одна другую, ребенок привыкает к этому, не прикладывает волевых усилий для того, чтобы обратить внимание на какой-либо процесс, из-за этого не происходит развитие произвольного внимания.

Некоторые мультфильмы не развивают такие человеческие качества как любовь, сопереживание и сочувствие.

Также у ребенка могут сформироваться неправильные ролевые модели поведения.

Необходимо правильно и тщательно отбирать мультфильмы для просмотра их ребёнком. Можно найти различные обучающие мультфильмы.

Совместный просмотр мультфильма с ребёнком позволит обсудить его содержание, сюжет, героев. Такое совместное времяпрепровождение способствует развитию речи и мышления дошкольника, налаживает контакт между взрослым и ребёнком.

Таким образом, мультфильмы могут оказать негативное влияние на детскую психику. Родителю необходимо контролировать данный процесс.

Литература

1. Гордеева, В. В. Роль мультфильмов в воспитании, обучении и развитии детей дошкольного возраста / В. В. Гордеева, В. Д. Черенкова // Modern science. – 2020. – № 8. – С. 224–226.
2. Катрич, А. Ю. Герменевтический анализ мультипликационных фильмов западных стран на тему школы и вуза / А. Ю. Катрич // Crede experto: Транспорт, общество, образование, язык. – 2018. – Вып. 2. – С. 128–140.
3. Назарова, Д. В. Мультфильмы как культурологический феномен современности / Д. В. Назарова // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 2. – С. 229–231.
4. Питайкина, А. А. Симулякры развития в современной мультипликации (на примере экспертной оценки мультфильма «фердинанд») / А. А. Питайкина, О. А. Белобрыкина // Вестник по педагогике и психологии. – 2018. – № 1. – С. 58–76.
5. Щуклина, Е. С. Роль современной мультипликации в воспитании ребенка /

Рафальская А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА ЗВУКОВОГО РЕШЕНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

В современном экранном искусстве документальный фильм занимает особую нишу, обладая высоким художественно-эстетическим потенциалом и оказывая значительное влияние на общественное сознание. Произведения документального киноискусства воздействуют на аудиторию с помощью разнообразных средств – технологических, творческих, эстетических, в том числе звуковых. Звуковое решение фильма углубляет смысл изображения, участвует в формировании образной целостности, помогает донести авторскую позицию.

Как известно, в документальном кино, материалом являются съемки подлинных событий и существуют два способа создания звука: первый предполагает максимальную реалистичность и достоверность; другой – субъективность и некоторую поэтичность повествования [3, с. 128]. В первом случае звуковое оформление основывается на принципе передачи достоверного звучания, акцент делается на речь и шумы, а также музыку соответствующего времени или места. Во втором случае внимание уделяется созданию субъективных художественных образов, ассоциаций, звуковых контрапунктов и др.

В свете появления большого количества новых документальных фильмов, презентующих различные творческие подходы к созданию их звукового оформления, целью данной статьи является определение актуальных особенностей звукового решения документальных фильмов.

Существует несколько главных составляющих звуковой стороны документального фильма, например, речь. Зритель воспринимает слово и изображение в единстве звукозрительного образа. Речь – это часть звукового ряда в фильме, которая сильнее всего связана с фабулой, главным образом с психологическими переживаниями персонажей фильма. В своем труде «Эстетика киномузыки» З. Лисса упоминает, что речь функционирует в кино несколько иначе, чем в театре, где на сцене говорят живые люди, и поэтому зритель воспринимает длинные монологи вполне естественно [2, с. 274]. В кино приходится иметь дело с «говорящими» фотографиями людей, а быстрая смена кадров требует сжатости диалогов. Записанное в фонограмме слово звучит пластичнее и «ближе» к уху зрителя, чем со сцены, и самый тихий вздох или шепот ясно доносятся до последних рядов кинозала. В театре зритель не находится так близко к актерам, наоборот, киносъемка крупным планом позволяет «близко» показать каждую морщину на лице, каждую слезу или малейшее дрожание губ. Искусство кино явно раздвигает динамические и интонационные границы произносимого слова. Поэтому в фильме речь сводится к минимуму, а самый лучший диалог – наиболее краткий.

Другим художественным средством в формировании звуковой атмосферы документального фильма является музыка. Зачастую ее задача – характеристика эпохи, человека, места действия. Однако вводить ее нужно так, чтобы не разрушить стилевое единство фильма. Реальный мир кинодокументалистики имеет свои реальные акустические корреляты. Если заменить их музыкой, в документальный фильм будет внесен элемент фиктивного изображения, каким оно бывает в игровой кинокартине. Вот почему документальные фильмы часто демонстрируются без музыки – такая концепция отвечает сущности этого жанра. Задача документального и научно-популярного фильма состоит в передаче знаний, информации об определенном участке

реальной жизни, хотя каждый из этих жанров делает это по-своему. Как правило, для фильмов такого рода музыку специально не пишут, а используют уже существующую.

Если говорить о переплетении и наложении друг на друга речи и музыки, то такой синтез возможен, однако он не служит драматургическим задачам. Музыка в данном случае создает нужный эмоциональный фон, своим характером отвечающим содержанию кадров.

Нередко в документальном кинематографе используется принцип контрапункта – контрастного соотношения музыки и изображения. Данная концепция, разработанная С. Эйзенштейном, существует как один из композиционных приемов построения звукозрительных образов. Также широко распространен лейтмотивный принцип включения музыки, заключающийся в сквозном проведении музыкальных тем. Лейтмотив служит эмоционально-психологической характеристикой героев или событий и призван помочь зрителю в понимании происходящего на экране. Эти приемы активно используются, например, в документальном кинематографе белорусского режиссера-документалиста Г. Адамович.

Для создания звуковой многокомпонентности фильма используются внутрикадровая и закадровая формы включения музыки. И. Воскресенская в своей работе «Звуковое решение фильма» определяет внутрикадровую музыку как мотивированную, то есть музыку, звучание которой в сцене мотивировано, обусловлено конкретно происходящим в кадре действием [1, с. 33]. В связи с обусловленностью обстоятельствами кинодействия внутрикадровая музыка обычно не отличается глубиной проникновения в сущность происходящих на экране событий. Ее привязанность к изображению, непосредственная и полная зависимость от него сужают драматургическую роль музыки, мешают ей стать подлинным носителем идейно-смысловой нагрузки кинопроизведения. В закадровой музыке более полно используется арсенал звучаний, все полифоническое, гармоническое, мелодическое и фактурное богатство. Как правило, закадровая музыка усиливает воздействие кинопроизведения, умножает эмоционально-выразительную силу его образов, обладает способностью обобщений при выражении глубоких мыслей и сильных чувств, а также передает авторский подтекст. Закадровая музыка – сильное художественное средство. Автор фильма может успешно его использовать, когда требуется музыкальное поэтическое отступление в действии или его обобщение.

Шумы в документальной картине играют важную роль как носители достоверного начала. Именно эта составляющая из всех звуковых компонентов оказывает самое сильное воздействие на сферу бессознательного. Как акустический феномен шумы закономерно воздействуют на психологию зрителя, но при этом неразрывно связаны с приемами киновыразительности, относясь к структурным элементам киноповествования.

З. Лисса классифицирует следующие типы шумовых эффектов (в зависимости от определенных действий в фильме): в связи с деталями действия (например, хлопанье дверями, шаги); в качестве заднего плана действия (звуки города, шум леса, воды и т.д.); несуществующий шум, воображаемый героем (сон, галлюцинации, лихорадочный бред). Порой шум предпочтительнее музыки, так как верно найденный звук позволяет точнее передать характер времени или события.

Шумы функционируют в звуковой сфере фильма иначе, чем музыка и речь. Большинство шумов представляют собой нечто однократное, несут информацию о чем-то реальном. Фактура шумов не развивается непрерывно, как музыка или речь, хотя в некоторых случаях это может иметь место и может привести к специфическим эффектам. Они переплетаются с музыкой, выступают не только как «объект» музыкальной стилизации, но и непосредственно как содержание звуковых явлений. В этом случае музыка добавляет свой собственный эмоциональный подтекст и тем самым расширяет действие звуковой атмосферы. Такой звуковой компонент как шум,

связанный с изображаемыми предметами, помогает зрителю лучше вникнуть в то, что он видит, понять пространственный характер фиксируемого объекта.

Также нельзя не упомянуть о таком художественном приеме в звуковом оформлении как тишина. Момент тишины выполняет особые выразительные функции. Можно сказать, что тишина и пауза – это не разрушение, не уничтожение звукового ряда, а элементы звуковой выразительности. Порой они имеют более значительное эмоциональное наполнение, чем музыка и шумы. В кино тишина может иметь весьма разнообразные функции, но всегда остается эффектом, обладающим чрезвычайно сильным драматическим напряжением. Однако тишина может «звучать» только в соединении с определенным кадром или звуковым явлением, которые ей предшествуют или следуют за нею. «Специфика кино, – отмечает исследователь, – в том и состоит, что и его зрительный, и его звуковой ряд дают все в движении. Тишина является своего рода неподвижностью звукового ряда; пока длится тишина, останавливается движение звуковых явлений. Разумеется, такая остановка должна быть драматургически оправданной, чтобы выступать как средство драматургии» [2, с. 280].

Эффект тишины в кино также служит фоном, на котором происходят звуковые явления, кроме того, она играет роль своеобразного «моста» между различными акустическими явлениями, отделяя их одно от другого, как знаки препинания – речь. Момент тишины может быть средством продления настроения предыдущей сцены, как генеральная пауза в музыкальном произведении. В этом случае тишину комментирует изображение, но и она со своей стороны может быть специфическим комментарием к отображаемому на экране. Шумовой компонент и эффект тишины концептуально актуализированы в кинодокументалистике режиссера В. Аслюка.

Соединение перечисленных художественно-звуковых средств в единый звуковой пласт общей драматургии фильма необходимо делать таким образом, чтобы они органично взаимодействовали друг с другом. Порой слишком однообразное звуковое оформление документального фильма делает его монотонным. Попытка «оживить» сцену закадровой музыкой на шумном «синхроне» может привести к невнятности речи. Таким образом, в документальном фильме важен художественный потенциал каждого аспекта звукового оформления фильма: темпа речи, ее разборчивости, шумовых эффектов, музыки и ее драматургической уместности. Несмотря на широкие возможности создания в современном кинематографе необычных, генерированных звучаний искусственного происхождения, в документальном фильме доминирующим остается прием передачи естественных звуков природного, урбанистического или антропологического свойства, т.е. речи и шумов, в целях создания достоверного звукового образа с его конкретными пространственно-временными характеристиками.

Литература

1. Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма / И. Н. Воскресенская. – М.: Искусство, 1984. – 118 с.
2. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса / пер. с нем. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
3. Кино: энциклопедический словарь / С. И. Юткевич (гл. ред.) [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 832 с.

РЕПЕРТУАРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТЕАТРАХ БЕЛАРУСИ ВТОРОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА

Период первого десятилетия XXI века, по мнению многих театроведов и критиков, характеризовался малым количеством выдающихся и знаковых спектаклей, несмотря на большое количество премьер. В период второго десятилетия вместе с ростом выпускаемых спектаклей, возрастает и их художественный уровень. Также, по сравнению с первым десятилетием, данный период характеризуется значительным увеличением количества музыкальных спектаклей. В статье будут рассмотрены музыкальные спектакли театров Беларуси, премьеры которых состоялись в период с 2011 по 2020 годы, их авторы, тематика и жанровая направленность.

В 2011 году в репертуаре Белорусского государственного академического музыкального театра состоялась премьера мюзикла «Голубая камей» (комп. К. Брейтбург, либр. К. Кавалерян, реж. Н. Андросов). Спектакль, несмотря на рекламную кампанию и большой успех у зрителя, получил в основном негативные рецензии. Авторы и постановщиков упрекали в поверхностности спектакля, в отличие от белорусских музыкально-театральных работ: «Здесь – отшлифованный до мелочей, рассчитанный на быстрое “проглатывание” шоубизнес-“продукт”. В наших мюзиклах – богатая, глубокая основа, рассчитанная не только на развлечение, но и на работу мысли и души» [3, с. 8].

Несмотря на это, мюзиклы К. Брейтбурга появятся на сцене БГАМТ еще не один раз. В 2014 году состоялась премьера мюзикла «Дубровский» (комп. К. Брейтбург, либр. К. Кавалерян, реж. Н. Андросов), мюзикл-комикс «Казанова» (К. Брейтбург, либр. Е. Муравьев, реж. Н. Андросов, 2016), мюзикл «Джейн Эйр» (комп. К. Брейтбург, либр. К. Кавалерян, реж. Н. Андросов, 2016). Режиссер-постановщик и хореограф Н. Андросов, кроме тесного сотрудничества с К. Брейтбургом, на сцене БГАМТ поставил фолк-рок-мюзикл «Тристан и Изольда» (2017), музыку к которому написал современный французский композитор А. Симон и оперетту «Веселая вдова» (комп. Ф. Легар, ред. и стихи М. Дотлибова и В. Ноздрина, 2018).

Продолжая тему сотрудничества, нельзя не упомянуть мюзикл «Вестсайдская история» (ориг. версии: комп. Л. Бернстайн, стихи С. Сондхайм, реж. Дж. Роббинс), который был поставлен на сцене БГАМТ в 2012 году в связи с получением права на постановку с возможностью авторского прочтения: оригинальной режиссерской интерпретацией и оригинальной хореографией, основанной на концепции Дж. Роббинса. На белорусской сцене режиссером выступила А. Гриненко, тексты прозвучали в переводе В. Познера. Этот опыт стал необходимым для развития музыкального театра в Беларуси и, несомненно, удался. Также, А. Гриненко поставила мюзикл «Обыкновенное чудо» (комп. Г. Гладков, либр. и стихи Ю. Ким, 2013).

Стоит отметить, что значительная часть премьерного репертуара в исследуемый период была поставлена режиссерами-женщинами, постановки которых преимущественно стабильны и профессиональны, в целом имеют хороший отклик среди зрителей и критиков. Среди них спектакли С. Цирюк – оперетты «Сильва» (комп. И. Кальман, либр. С. Цирюк, стихи В. Михайлова, Д. Толмачева, 2011), «Граф Люксембург» (комп. Ф. Легар, либр. С. Цирюк, стихи Г. Шергова, 2012) и гусарский водевиль «Подлинная история поручика Ржевского» (комп. В. Баскин, стихи И. Бедных, 2012); постановки А. Моторной – музыкальная драма «Паяцы» (муз. и либр. Р. Леонкавалло, 2012), оперетты «Мистер Икс» (комп. И. Кальман, 2013), «Цыганский барон» (комп. И. Штраус, 2014), «Бал в “Савойе”» (комп. П. Абрахам, либр. А. Моторная, 2016), мюзикл «Моя прекрасная леди» (комп. Ф. Лоу, 2015), music-фарс

«Здрасьте, я тетка Чарли!» (комп. О. Фельцман, стихи Р. Рождественский, 2018), музыкальная комедия «Труффальдино из Бергамо» (комп. А. Колкер, тексты песен К. Рыжов, 2020). В режиссуре З. Вержбицкой – мюзикл «О, Милый друг» (комп. Ю. Лебедев, стихи Ю. Ряшенцев, 2019) и оперетта «Король вальса» (комп. И. Штраус, либр. А. Богданова, 2020).

Важным в работе музыкального театра является творчество режиссера М. Ковальчика. В период с 2013 по 2020 год в его режиссуре на сцене театра появилось восемь спектаклей. Особенно выделяются две яркие постановки на еврейскую тематику: «Шалом алейхем! Мир вам, люди!» (комп. О. Ходоско, 2014) и «Еврейское счастье» (комп. В. Баснер, либр. Б. Рацер, 2020), которые стали ярким штрихом в репертуаре театра, как и оперетта «Женихи» (комп. И. Дунаевский, либр. Н. Адуев, А. Зотов, 2017). Также М. Ковальчиком была поставлена музыкальная комедия «Свадьба в Малиновке» (комп. Б. Александров, либр. М. Ковальчик, 2015) и шоу-мюзикл «Мэри Поппинс» (комп. М. Дунаевский, либр. В. Вербин, стихи Н. Олев, 2016).

Также стоит отметить, что в данный период в музыкальном театре появились спектакли национальной тематики, режиссером двух из них является М. Ковальчик. Оба спектакля получили разную оценку критики, однако само появление в репертуаре театра подобных спектаклей очень важно. Это мюзикл «Софья Гольшанская» (комп. Вл. Кондрусевич, либр. А. Турова, 2013) и музыкальный спектакль «Купала: жизнь среди молний» (комп. О. Ходоско, 2018).

Еще один спектакль, связанный с национальной тематикой и драматургией – музыкальный спектакль «Комедия» (комп. О. Ходоско, либр. А. Зевков, реж. В. Чигилейчик, 2019 г.) на основе пьесы Вл. Рудова, написанной в конце XX века по мотивам произведений К. Марашевского и Ф. Олехновича. Завершила второе десятилетие постановка «Ромео vs. Джульетта. XX лет спустя» (либр. К. Кавалерян, комп. А. Укупник, реж. И. Устьянцев, 2020).

В репертуаре Большого театра Беларуси также состоялось большое количество премьер. Основную часть составили работы итальянских композиторов: оперы Дж. Верди «Аида» (реж. М. Панджавидзе, 2011); «Макбет» (реж. М. Панджавидзе, 2016); «Риголетто» (реж. Н. Кунингас, 2014); «Травиата» (реж. А. Жагарс, 2017); оперы Дж. Пуччини – «Богема» (реж. А. Титель, 2018); опера-балет «Виллисы. Фатум» (реж. О. Волкова, 2020); «Тоска» (реж. М. Панджавидзе, 2018); «Турандот» (реж. М. Панджавидзе, 2013). Также, оперы «Сельская честь» (комп. П. Масканьи, реж. М. Панджавидзе, 2017) и «Дон Паскуале» (комп. Г. Доницетти, реж. М. Панджавидзе, 2018). Спектакли на музыку австрийских композиторов: И. Штрауса – опера «Саломея» (реж. М. Панджавидзе, 2018) и оперетта «Летучая мышь» (реж. М. Г. Кереньи, 2019); оперы В. А. Моцарта – «Свадьба Фигаро» (реж. М. Кисляров, 2016) и «Волшебная флейта» (реж. Х.-Й. Фрай, 2017); опера немецкого композитора Р. Вагнера «Летучий голландец» (реж. Х.-Й. Фрай, 2013). Оперы французских композиторов: «Кармен» (комп. Ж. Бизе, реж. Г. Галковская, 2015) и «Фауст» (комп. Ш. Гуно, реж. А. Моторная, 2020). Оперы русских композиторов – П. Чайковского «Евгений Онегин» (реж. новой сцен. ред. А. Прохоренко, 2012) и «Пиковая дама» (реж. П. Карталов, 2014); «Царская невеста» (комп. Н. Римский-Корсаков, реж. М. Панджавидзе, 2015).

Несмотря на большое количество премьер, самым значимым и ожидаемым в этот период стало появление белорусскоязычной оперы на основе одноименной повести В. Короткевича – «Сівая легенда» (комп. Д. Смольский, реж. М. Панджавидзе, 2012).

Особенностью современного театра является все более частое появление музыкальных спектаклей на драматической сцене, а также спектаклей с использованием музыкального материала.

Это касается и Национального академического драматического театра имени М. Горького. В 2013 году состоялась премьера спектакля «Оракул?...» (реж. Б. Луценко,

комп. А. Ереньков, 2013) – музыкальная семейная трагикомедия по пьесе белорусского драматурга А. Макаенка «Затюканный апостол». Пьеса, до сих пор не утратившая своей актуальности, раскрылась с новой силой благодаря музыке и философским зонгам, что подтверждают слова режиссера Б. Луценко: «Спектакль – музыкальный, так как я понимал, что пьеса требует современного хода, чтобы на этом фоне ее монологи воспринимались еще более остро» [4].

Важным для белорусского театрального искусства стал мюзикл, основанный на пьесе В. Дранько-Майсюка «Песнярь» (реж. В. Еренькова, муз. конц. А. Ереньков, 2014 г.), в котором органично сплелись режиссерская фантазия, удачно подобранный и обработанный музыкальный материал из репертуара ансамбля «Песняры» и достойное актерское воплощение этого материала на сцене. В этом же сотворчестве режиссера и композитора в 2016 году в афише театра появляется спектакль по пьесе А. Сарамоновича «Тестостерон» (реж. В. Еренькова, комп. А. Ереньков). Для музыкальных номеров в спектакле использованы стихи О. Устиновича. В 2019 году состоялась премьера спектакля «Девичник» (реж. В. Еренькова, комп. А. Ереньков, 2019), который тоже не обошелся без большого количества музыкальных номеров: «Музыка и песни в сценической канве спектакля воспринимаются органично: не только обрамляют характеры героинь в красивую картинку, но и подчеркивают те или иные их качества и отношение к жизни» [6, с. 53].

Стоит отметить музыкальную комедию «Проделки Ханумы» (комп. Г. Канчели, реж. С. Ковальчик, 2014). Спектакль профессионально выдержан в заявленном жанре, отличается простотой и комичностью сюжета, знакомой музыкой, выразительным сценографическим решением.

В афише Республиканского театра белорусской драматургии за второе десятилетие XXI века значительно прибавилось музыкальных спектаклей: авторское переосмысление жизни и творчества Я. Купалы в спектакле «Кругі раю» (автор и реж. С. Науменко, комп. В. Судин, 2012); спектакль-концерт «Нямое каханне» (автор и реж. И. Сигов, комп. А. Лабачевский, стихи А. Камоцкий, О. Залесская, 2014); моноспектакль «Беларусь. Дыдактыка» (реж. А. Марченко, комп. Д. Лукьянчик, 2017), жанр которого обозначен как «дорога к себе». В спектакле органично соединились личные воспоминания актрисы Т. Мархель, музыка, песни и белорусская литература. По словам режиссера, этот спектакль «ключ к тому, как почувствовать красоту родного языка и влюбиться в него» [2].

Особый этап развития РТБД связан с творчеством режиссера Е. Корняга. Его спектакль «Шлюб з ветрам» (комп. К. Аверкова, 2019), жанр которого обозначен как «песня в одном действии», стал современным переосмыслением белорусского песенного фольклора и созданием нового театрального образа подачи национального материала.

На основе песенного фольклора, собранного в экспедициях по регионам Беларуси, в Брестском академическом театре драмы был поставлен моноспектакль «Дарожка мая» (автор и исполнитель И. Кирчук, реж. А. Козак, 2017). «Спектакль <...> имеет хорошо построенную драматургическую линию – “дорожку” человеческой жизни. От рождения до смерти – и нового рождения» [5].

Сотрудничество И. Кирчука состоялось и с Национальным академическим драматическим театром им. Я. Коласа, где в 2019 году состоялась премьера спектакля «Ваўкалак» (реж. И. Тишкевич) по одноименному рассказу из книги «Шляхтич Завальня» Я. Барщевского. В спектакле использованы белорусские народные обряды и аутентичные песни в обработке этно-трио «Троица». По словам режиссера, «народное творчество подчеркивает индивидуальность постановки, становится своеобразным символом» [1, с. 14].

Народно-водевильная тематика поднята в спектакле «Беларускія вадэвілі» (реж. Вл. Савицкий, комп. Вл. Кондрусевич, 2016) Белорусского государственного театра

юного зрителя. Спектакль состоит из двух актов, каждый из которых это отдельная законченная история: первая – комедия В. Ивановского (Братья Далеецкие) «Михалка», вторая – водевиль М. Чарота «Никитин лапотъ». Сюжеты объединены свадебной тематикой, юмором, песнями и танцами.

Среди музыкальных спектаклей Могилевского областного драматического театра во втором десятилетии XXI века прослеживается тяготение к эстрадно-водевильным формам. В репертуаре театра в 2016 году состоялась премьера спектакля-концерта «Магия театра» (реж. С. Варнас, 2016), в котором в единую композицию слились романсы А. Вертинского, песни на французском языке, стихи и пластические номера в сопровождении ансамбля классической и современной музыки «Экспромт-классика». Спектакль «Господа, товарищи, сволочи и дамы» (реж. В. Галец, комп. А. Баль, 2019) – это пять историй, объединенных простотой, юмором и музыкой, жанр спектакля обозначен как «современные водевили». Спектакль «Беда от нежного сердца» (реж. и худ. пост. М. Лашицкий, 2020) создан на основе двух водевилей – «Беда от нежного сердца» Вл. Соллогуба и «Аз и ферт, или Свадьба с вензелями» П. Федорова, в воздушной по фактурам декораций и костюмов сценографии режиссера и художника-постановщика М. Лашицкого. В спектакле использованы композиции из репертуара инди-рок группы «ili-ili».

В Национальном академическом театре имени Я. Купалы среди музыкальных спектаклей можно отметить две постановки: «Выкраданне Еўропы, або тэатр Уршулі Радзівіл» (реж. Н. Пинигин, комп. А. Зубрич, 2011), который состоит из трех частей – оперы, балета и комедии дель арте, а также спектакль-кабаре «Местечковое кабаре» (либр. Н. Пинигин, И. Скрипка, аранж. Вл. Курьян, 2012) на основе произведений М. Хемара, Ю. Тувима, В. Шалкевича.

В репертуаре Молодежного театра эстрады прежде всего можно увидеть большое количество развлекательных концертных программ. В основе репертуара театра – простота изложения, легкость и яркость. Стоит отметить, что в конце второго десятилетия, художественным руководителем театра стала В. Артюковская. В репертуаре театра (кроме многочисленных концертов и шоу-программ) в этот период ею были поставлены шоу-мюзикл «Стриптиз души» (автор и реж. В. Артюковская, 2020); эстрадный мюзикл «Бурлеск» (комп. К. Бек, автор и реж. В. Артюковская, 2019); мюзикл-притча «Ты и я» (либр. и реж. В. Артюковская, комп. А. Сухарев, 2020); мюзикл-детектив «Джек потрошитель» (либр. В. Артюковская, комп. А. Сухарев, 2020).

В Белорусском государственном молодежном театре среди музыкальных спектаклей преобладают легкость и комедийность. В 2019 году состоялась премьера мюзикла для драматических артистов «Про Федота-стрельца» (реж. А. Гриненко, комп. И. Поляков) и спектакль-концерт «Кулисы нараспашку. Как пройти в буфет?» (реж. Т. Аксенкина, 2020).

В репертуаре Гродненского областного драматического театра музыкальные спектакли также тяготеют к эстрадно-концертным формам. Композитор и заведующий музыкальной частью театра А. Кандыба, помимо написания музыки к драматическим спектаклям, является и режиссером-постановщиком музыкальных спектаклей. В 2011 году состоялась премьера музыкального моноспектакля «Монолог», в котором каждый отдельный номер представляет собой законченную историю о разных женщинах: музыкальное монпансье «...по-французски о любви!» (2012); театральный дивертисмент «Листая бродвейские афиши» (2013) на основе мировых мюзиклов; музыкально-поэтический киноветер «Летят журавли» (2015), премьера которого была приурочена к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне; флэш-концерт «Обнимемся!?» (2016), приуроченный к Международному дню объятий.

Подводя итоги второго десятилетия XXI века, можно говорить не только о многочисленности премьер, но и о жанровом разнообразии музыкальных спектаклей. Среди них: опера, оперетта, мюзикл, рок-опера, музыкальная комедия, водевиль,

музыкальная драма, опера-балет, спектакль-концерт. Основу репертуара составили произведения зарубежных авторов, также значительная часть постановок была создана под руководством приглашенных режиссеров из других стран (России, Венгрии, Германии, Эстонии, Болгарии).

В драматических театрах в этот период также состоялось немало премьер. Стоит отметить, что среди музыкальных спектаклей в драматических театрах преобладают постановки, основанные на национальной драматургии, истории, белорусском фольклоре и музыке. Также музыкальным постановкам в драматическом театре свойственны компилятивность, фрагментарность, тяготение к концертно-эстрадным формам.

Литература

1. Аскера, В. Помста ў неабыхавых вачах: [Прэм'ера спектакля «Ваўкалак» адбылася ў Віцебску] / В. Аскера // Літаратура і мастацтва. – 2019. – 20 снеж. – С. 14.
2. Беларусь. Дыдактыка [Электронный ресурс] // Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі. – Режим доступа: <https://rtbd.by/spectacles/belarus-dydaktyka/>. – Дата доступа: 26.09.2022.
3. Бунцэвіч, Н. «Сеткавы» мюзікл: [Як зрабіць з сыравіны прадукт?] / Н. Бунцэвіч // Культура. – 2011. – 19–25 лют. – С. 8.
4. Бунцэвіч, Н. Малыш як беларускі Гамлет? [Электронный ресурс] / Н. Бунцэвіч // Сайт штотыднёвай грамадска-асветніцкай газеты «Культура». – Режим доступа: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&id=9042>. – Дата доступа: 02.10.2022.
5. Бунцэвіч, Н. Монаспектакль Івана Кірчука «Дарожка мая» адзначаны «за высокамастацкае асваенне беларускага фальклору» [Электронный ресурс] / Н. Бунцэвіч // Вечерний Брест: региональный новостной портал. – Режим доступа: <https://vb.by/culture/monaspektakl-ivana-kirchuka-darozhka-maya-adznachany-za-vysokamastaczkae-asvaenne-belaruskaga-falkloru.html>. – Дата доступа: 08.10.2022.
6. Ждановіч, В. Дзявочнік – не інтэлектуальныя вярчоркі фэміністак / В. Ждановіч // Беларусь. Belarus. – 2019. – № 5. – С. 52–56.

Трощинская-Степушина Т.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

«НОВАЯ ВОЛНА» ФРАНЦУЗСКОГО КИНЕМАТОГРАФА: «ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ» Ф. ТРЮФФО (к 90-летию со дня рождения режиссера)

*Я невероятно сильно любил Трюффо,
восхищался им. То, как он обращается к аудитории,
рассказывает историю, завораживает и увлекает.*
Ингмар Бергман

В 2022 году исполнилось 90 лет со дня рождения Франсуа Трюффо – выдающегося французского кинокритика, сценариста и режиссера, одного из основоположников французской «новой волны».

Впервые термин «новая волна» был употреблен в 1958 году журналисткой Франсуазой Жиру (будущим министром культуры Франции) и относился к молодежи в целом: под ним подразумевалось общее омоложение, оздоровление общественной атмосферы в стране, связанное с падением Четвертой республики и приходом Пятой. И лишь в конце 1962 года на страницах известного французского журнала «Cahiers du cinéma» («Кайе дю синема»; рус. *кинематографические тетради*) выражение «новая волна» относилось уже к кинематографу. Сегодня под этим термином понимается направление в кинематографе Франции конца 1950-х–начала 1960-х гг.

Историки кино выделяют две большие группы режиссеров «новой волны». Первую группу составляли будущие классики французского и мирового кинематографа: Клод Шаброль (его фильм «Красавчик Серж» (1958) считается провозвестником «новой волны»), Жан-Люк Годар, Жак Риветт, Франсуа Трюффо, Эрик Ромер. Они

дебютировали как кинокритики на страницах журнала «Cahiers du cinema», где выступали резко против павильонного кинематографа («папочкиного кино») с его стереотипными сценариями, банальными сюжетами, полной штампов актерской игрой. Об этом пишет Франсуа Трюффо в статье «Об одной тенденции во французском кинематографе», опубликованной в № 31 «Cahiers du cinema» за 1954 г. [1, с. 53–72]. Во вторую – «Группу Левого берега» – входили режиссеры, которые уже имели киноопыт (в основном съемок документального кино). Это Ален Рене (к/ф «Хиросима, любовь моя», 1959), Аньес Варда (к/ф «Клео от 5 до 7», 1962), Жак Деми (к/ф «Шербурские зонтики», 1964).

Философия кинематографа «новой волны» заключалась в представлении о кино как о самостоятельной, целостной реальности, которая при всем прочем дает широчайшие возможности для манипуляций со зрительским сознанием, поэтому режиссеру как создателю этой реальности нужно быть предельно честным. «Идея состоит не в том, чтобы создать какое-то новое и отличное кино, а в том, чтобы сделать существующее более правдивым. Это то, что я имел в виду, когда начал снимать фильмы», – говорил Ф. Трюффо [2]. Квинтэссенцией этой мысли можно считать фразу из фильма «Маленький солдат» Жан-Люка Годара: «Кино – это правда 24 раза в секунду» (имеется в виду продолжительность одного кинокадра) [3].

Начав снимать, вместо пышных зрелищ и банальных сюжетов режиссеры «новой волны» – направления, в котором на первое место выходили авторский стиль и внимание к внутреннему миру персонажа, – предложили зрителю реальные истории, происходящие с реальными людьми. В своих фильмах они приглашали зрителей прогуляться вместе с их героями по настоящему, не туристическому Парижу, как это показано в знаменитой сцене прогулки героев Жан-Поля Бельмондо и Джин Сибберг по Елисейским полям в фильме Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» – ключевой картине «новой волны» (наряду с «Четыреста ударов» Трюффо и «Хиросима, любовь моя» Рене). Режиссер использовал натурную съемку, «рванный» монтаж, импровизированный диалог – приемы, которые вскоре стали отличительной чертой фильмов «новой волны» [4].

Однако прежде чем стать кинореальностью, эти взгляды излагались на страницах «Cahiers du Cinema» – журнала, который основал видный критик и теоретик кино Андре Базен в 1951 году. Будучи философом, в своей книге «Что такое кино?» (1958) он говорит о кино прежде всего как о метафизической реальности: оно было для него средством познания высшей истины. Поэтому он боготворил Р. Росселлини не только как отца итальянского неореализма, но и мистика-католика, поощрял интерес своих «птенцов» к А. Хичкоку с его мистическими притчами о вине и искуплении, о зловещем двойнике, который преследует главного героя [5].

Памяти Андре Базена, своего друга и учителя, во многом повлиявшего на его становление как режиссера, Франсуа Трюффо посвятил «Четыреста ударов» – свой первый полнометражный фильм, который неожиданно для него самого вызвал широкий резонанс и имел большой успех: среди почетных наград – номинация на «Оскар» за лучший оригинальный сценарий и Золотая пальмовая ветвь на Каннском кинофестивале за лучшую режиссуру. В Каннах не обошлось без курьеза. Вот что пишет об этом К. Разлогов: «Молодой критик Трюффо прославился своими нападка на сугубо конъюнктурный характер этого кинофорума [Каннского кинофестиваля]. Раздражение дирекции кинофестиваля выразилось в том, что ему – представителю ведущего искусствоведческого еженедельника «Ар» – даже отказывали в аккредитации. И по иронии судьбы именно здесь получил признание его кинодебют – фильм «Четыреста ударов», удостоенный специального приза жюри в 1959 году» [6, с. 5].

Среди названий фильма рассматривались (помимо оригинального): «Побег Антуана», «Четыре четверга», «Маленькие рассерженные», «Школа улицы», «Бродячая жизнь», «Дети Парижа», «Маленькие бездельники», «Маленькие приятели», «Дикие

лисы» и «Маленькие солдаты» [7, с. 168]. Но режиссер выбрал «Четыреста ударов». Почему? Зрителю, не знакомому с французским языком, может показаться, что название «Четыреста ударов» отражает то огромное, округленное почему-то до четырехсот, количество ударов судьбы, которые так щедро сыплются на героя на протяжении всего фильма. Но буквальный перевод названия звучит так: «сделать все четыреста ходов». История идиомы восходит ко временам правления Людовика XIII, когда во время осады Монтобана в 1621 г. он приказал дать по городу залп сразу из четырехсот пушек («Quatre cents coups de canon!»). Постепенно французское выражение «faire les quatre cents coups» стало идиомой и сегодня означает «вести себя на грани приличий, нарушать моральные нормы», его часто адресуют в адрес юных хулиганов. Поэтому в русском переводе названием ленты могло быть что-то вроде «Сорвавшийся с цепи», хотя сейчас, конечно, трудно представить себе такой вариант.

В фильме «Четыреста ударов» исследуется тема несчастливого детства, занимавшая умы еще итальянских режиссеров-неореалистов А. Блазетти (к/ф «Прогулка в облаках», 1942) и В. де Сика (к/ф «Дети смотрят на нас», 1943). Трюффо удалось возродить вольный дух кинокартин французского кинорежиссера 1930-х гг. Жана Виго, творчество которого во многом повлияло на него. Например, сцены непослушания в классе и прогулки по городу, когда ученики идут за своим учителем, – прямая отсылка к его короткометражному автобиографическому фильму «Ноль за поведение».

Идея фильма выросла из двадцатиминутного скетча под названием «Антуан убегает», где рассказывалось о мальчике, который прогуливает школу и в качестве оправдания придумывает историю о том, что его мать умерла. Когда его изобличают, он боится возвращаться домой и остается ночевать на улице. Вместе с Марселем Мусси – соавтором сценария, успешным телевизионным сценаристом, – режиссер сочинил начало и конец этой истории, превратив ее в драматичную хронику жизни тринадцатилетнего подростка.

Щемящая история Антуана Дуанеля изложена Трюффо просто и искренне. Мальчик часто сбегает с уроков, обманывает, ворует. Но почему? О чем же этот фильм? Возможно, о том, как трудно дается человеку взросление. Вот что об этом говорил сам режиссер: *«Я не могу сказать, какова тема фильма – да ее, возможно, и нет – но одной из основных идей было показать подростковый возраст как сложное время преодоления и не пуститься в традиционную ностальгию "о старых добрых днях"... Потому что для меня детство – это серия болезненных воспоминаний. Сейчас, когда мне плохо, я говорю сам себе: "Я – взрослый. Я могу делать только то, что мне нравится", – и это мгновенно поднимает мне настроение. Но тогда детство казалось такой тяжелейшей фазой жизни, когда тебе не позволялось совершать ошибок. Совершить ошибку было криминально: ты разбиваешь тарелку по ошибке и это – реальное преступление»* [2]. Это цитата из последнего интервью Трюффо, вышедшего в 1980 году на страницах «Cahiers du Cinema» (его текст был опубликован в СССР только в 1987 году в переводе Н. М. Нусиновой в книге «Трюффо о Трюффо» через три года после смерти режиссера, в 1984 году).

Главную роль в фильме исполнил 14-летний Жан-Пьер Лео, который был отобран среди других претендентов, несмотря на свой «преклонный» возраст: Трюффо дал ассистентам указание искать на роль Антуана детей не старше 12 лет. Режиссер согласился прослушать его вначале из-за внешнего сходства с героем, потом он узнал, что в тот период мальчик учился в пансионе и постоянно нарушал дисциплину (как и его будущий герой). Трюффо говорил: *«Он был интереснее всех остальных, более напряженным, даже более безумным. Он действительно, действительно хотел эту роль, и я думаю, что это тронуло меня. Во время съемок я почувствовал, что история улучшилась, что благодаря ему фильм стал лучше сценария»* [2]. Мастер снимет Жан-Пьера в образе Антуана Дуанеля еще в трех кинолентах, превратив историю его жизни

в настоящую киносагу: «Украденные поцелуи» (1968), «Семейный очаг» (1870) и «Ускользающая любовь» (1979).

Антуану день за днем приходится доказывать свое право на жизнь, но невозможно доказать теорему, которая при нормальном ходе вещей должна быть аксиомой, поэтому ложь, воровство и саботаж являются для Антуана привычным способом взаимодействия с миром взрослых, которым он не нужен. Это напрямую связано с личной драмой режиссера: в свой первый фильм он вложил всю боль и горечь тех лет, связанных с историей его рождения. Трюффо не знал своего отца. Его мать случайно забеременела в результате мимолетной связи, а родив, отдала новорожденного сына кормилице. Но ее мать, бабушка Франсуа, забрала внука, воспитывала, привила любовь к литературе и музыке. Мать же вскоре после рождения Франсуа вышла замуж, позже ее муж официально усыновил мальчика. Но только через десять лет, уже после смерти бабушки, Франсуа переехал к родителям, где ему никто не был рад. Эпизод в фильме, где герой спит на раскладушке в тесном проходном коридорчике, – автобиографический: в квартире родителей для него не нашлось другого места.

«Я могу сказать одно, – говорил Трюффо, отвечая на вопрос об автобиографичности картины, – в фильме нет ничего придуманного. То, что не случилось со мной лично, происходило с людьми, которых я знаю, мальчиками моего возраста или людьми, про которых я читал в газетах. В "Четыреста ударов" нет выдумки, но и полноценной автобиографией его назвать нельзя. Поскольку я сам был знатным прогульщиком, все проблемы Антуана с поддельными записками, изображением подписей, табелем неуспеваемости – я знал наизусть, конечно» [2].

...Впервые Франсуа Трюффо попал в кинотеатр в восемь лет. Случайное знакомство с кино, переросшее в страстную любовь, началось с фильма Абея Ганса «Потерянный рай» (1941). Позже он бежал в кинозал при первой возможности. Отсюда родилось правило, ставшее девизом его юности: смотреть три кинофильма в день и читать три книги в неделю. Иногда это удавалось – не имея возможности получить высшее образование, он упорно учился у жизни – бесплатного, но не самого милосердного из учителей.

Живя с матерью и отчимом (о том, что Ролан Трюффо ему не отец, он узнал случайно, из дневника отчима), Франсуа, как и его герой, старался проводить как можно больше времени с друзьями, лишь бы не быть дома. И без того трудный период взросления пришелся на годы лжи, мучительных ссор, взаимных обид. *«Самое трудное время в жизни человека – это ранняя юность и старость»*, – мудро отмечала Астрид Линдгрен в одном письме [8, с. 18]. Периодически сбегая из дома, в 14 лет Трюффо окончательно рвет с семьей, бросает школу и идет работать. Но ему повезло: он не попал в плохую компанию, а, наоборот, подружился с Робером Ляшене. Именно он на всю жизнь станет не только близким другом, но и прообразом одного из главных героев «Четыреста ударов» Рене Беже – друга Антуана Дуанеля (потом он станет ассистентом Трюффо в некоторых других картинах). Интересно, что эпизод из фильма, в котором Рене бросает одному из одноклассников фразу: «Готов поспорить, ты тыришь деньги у родителей!» взят из жизни: эти слова Робер Лашне бросил в лицо Трюффо сразу после знакомства, после чего оба как ни в чем не бывало отправляются на урок, где случайно оказываются за одной партой, а потом – друзьями на всю жизнь.

Необоснованность (в большинстве случаев) репрессий и безучастность со стороны взрослых вызывают у Антуана и его друга Рене желание сбежать из дома, то есть вырваться на свободу. Ярким примером мечтаний героев является их диалог:

Рене: *Сначала нам надо денег заработать.*

Антуан: *Точно. Это первое, что надо сделать... С деньгами мы будем жить на море, плавать на яхтах [9].*

Для того чтобы раздобыть денег, Антуан крадет у отчима печатную машинку,

однако, потерпев фиаско со сделкой, решает вернуть ее обратно, попадает в полицейском участке. После этого родители решают отдать сына в исправительное учреждение. Мать навещает его, но в ее отношении ничего не изменилось: он по-прежнему чувствует, что не нужен ей. И Антуан сбегает. Он бежит к морю – к своей мечте. Бежит от всего, что его окружает: от жестоких и равнодушных родителей, от злых учителей, от скучных занятий, от бесконечных несправедливых наказаний, и в конце концов – из подросткового исправительного лагеря. Последний кадр фильма – это растерянное лицо Антуана на фоне моря.

После выхода фильма из-за некоторых эпизодов – воровства, супружеской измены, побега из исправительной школы и тому подобного французские цензоры критиковали фильм и ограничили просмотр зрителям до шестнадцати лет. Но после того, как фильм получил приз за лучшую режиссуру в Каннах, ограничение 16+ было отменено, и сегодня, по прошествии более полувека со дня премьеры, фильм «Четыреста ударов» изучается во всех киношколах мира и считается одним из величайших фильмов о детстве.

Литература

1. Бельский, И. М. Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / И. М. Бельский. – М. : Книга по Требованию, 2012. – 152 с.
2. Кардалло, Б. Последнее интервью Трюффо [Электронный ресурс] / Б. Кардалло. – Режим доступа: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview>. – 2010. – Дата доступа: 01.06.2022.
3. Маленький солдат [кинофильм ; 89 мин.] / реж. Жан-Люк Годар ; в ролях: М. Сюбор, А. Карина и др.; Франция, 1960.
4. На последнем дыхании [кинофильм ; 84 мин.] / реж. Жан-Люк Годар ; в ролях: Ж.-П. Бельмондо, Дж. Сиберг и др.; Франция, 1960.
5. Трофименков, М. С. Французская «новая волна»: революция в кино [Электронный ресурс] / М. С. Трофименков. – Режим доступа: <https://arzas.academy/materials/1418>. – 2017. – Дата доступа: 09.06.2022.
6. Разлогов, К. Э. Автопортрет мастера / К. Э. Разлогов // Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии. – М. : Радуга, 1987. – С. 5–19.
7. Баландина, Н. П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х / Н. П. Баландина. – М. : Рос. гос. гум. ун-т, 2014. – 268 с.
8. Андерсен, Й. Астрид Линдгрен. Этот день и есть жизнь / Й. Андерсен [пер. с дат. Г. Орловой]. – М. : КоЛибри, 2016. – 460 с.
9. Четыреста ударов [кинофильм ; 99 мин.] / реж. Франсуа Трюффо ; в ролях: Ж.-П. Лео, А. Реми, К. Морье и др. ; Франция, Les Films du Carrosse, 1959.

У Юехун

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДЕКОРАЦИЙ НА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЦЕНЕ КИТАЯ

Декорации являются неотъемлемой частью сценического представления, а также одним из важнейших средств выразительности. Визуальные образы создают эстетическую атмосферу спектакля и оказывают непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя.

Следует отметить, что в Древнем Китае не существовало декораций для сценических постановок, а для оформления сцены использовались только занавесы. Для декораций того периода также характерны декоративные фоны и экранирование.

Во времена династий Цинь и Хань появились музыка и танцы, реквизит, роскошные костюмы также использовались в качестве фона и декораций. Такой способ декорирования продолжался до появления ранней Китайской Республики.

Декорации и всё сценическое искусство как явление постоянно меняются с течением времени, обновляются, обогащаются и совершенствуются. Драма, опера,

танец, музыка, акробатика, магия и другие направления до освобождения Китая менялись медленно и находились еще в начальной стадии развития.

С воплощением самой ранней оперы «Хань Бай» в Китае во времена династии Юань, а также династий Сун и Юань появились относительно простые декорации. Во времена династий Мин и Цин декорации начали развиваться и постепенно формировали стандартизированный образец, но они по-прежнему оставались в основном простыми. Цвета уже тогда особенно тщательно подбираются для украшения сцены. К примеру, в картине «Окружение девушки, которая выходит замуж», использован традиционный праздничный китайский красный цвет, а также цветы для украшения сцены, чтобы показать красоту главной героини и высоких взаимоотношений семьи. В унисон цветовой гамме декорации используются столы и стулья, чайный набор из блюдец и чашек – особенно важные предметы в сценографическом решении.

В танцевальных драмах и других представлениях многие декорации воплощают «аутентичность», что соответствует западной художественной эстетике. На шанхайской сцене существовала даже «органный установка», в которой искусно использовались механические принципы для создания реалистичной сценической среды. Этот метод постановки получил широкое распространение.

С реформой и свободой творчества в Китае начали развиваться различные искусства и с течением времени становились всё более современными. Это касается и декорационного искусства. Современные декорации создают оригинальный образ, больше подчеркивают аутентичность, делают представление более реалистичным. Среди оригинальных постановок «Взятие горы Тигра мудростью», «Взятие тигра на гору», которые используют в своём сценографическом решении кипарисы с соснами, белый снег и луч солнца между деревьями, создающие реальные сцены. При этом декорации выстроены в соответствии с идеей постановщика. В театральном представлении зрители должны знать место и время драматического действия, понимать историческую обстановку, в которой происходят события, и сочетать их со своим личным опытом, использовать своё воображение, подключать воспоминания.

С момента реформы и свободы творчества обстановка китайской сцены постоянно менялась в соответствии с тенденцией социального развития и постепенно сформировала красочный стиль, который в основном делится на два типа:

1) Диверсификация компонентов, интеграция различных стилей, таких как реализм, импрессионизм, абстракция и т.д. Вступая в XXI век, элементами сценического искусства являются не только традиционные декорации, но и реквизит, световые эффекты. Если взять эти элементы за основу, а затем добавить живописные картины, скульптуры, декоративно-прикладное искусство, архитектуру, сады, музыку и т.д., то мы получаем собирательный образ спектакля.

2) Разнообразие сценических стилей, то есть хай-тек. Использование компьютерного дизайна и производства: компьютерная 3D-анимация и полное использование проекционных технологий, а также технологий проецирования кино и телеобъективов, производство динамических «компьютерных наборов» и использование лазерных технологий – стало характерной чертой китайской сцены XXI века.

Компьютерные декорации используются в различных методах исполнительского искусства, основные черты которых отражаются во многих аспектах, создавая сценическую среду, передавая сценическую атмосферу, формируя образ действующих лиц. Дизайн мультимедийного фона был связан со сценой, представляя новый тип комплексной концепции дизайна и тенденции развития этой эпохи. Сочетание новых сетов с танцевальными представлениями приносит зрителям другой визуальный опыт и в то же время создает новую сцену. И у компьютерных установок есть несколько основных функций в танцевальных представлениях.

К примеру, в танцевальной драме Весеннего фестиваля 2022 года «Только Цинь и Лу» компьютерный фон основан на карте зелёных гор и рек династии Северная Сун «Тысяча миль рек и гор», одной из десяти самых известных, а также взяты картины из Дворцового музея. В последние годы сочетание достижений науки и техники в Китае становится все более частым, новые технологии активно воздействуют и на сценическое искусство.

В танцевальных постановках время действия должно быть чётко определено. Оно является важным для выстраивания пространства и построения декораций. Это очень сложный и длительный процесс. В традиционной постановке художнику сначала необходимо подготовить макет спектакля, нарисовать эскизы декораций и мизансцен, соответствующие режиссёрской идее. В свою очередь, компьютерные декорации дают возможность множества вариантов решений, поскольку используют 3D-анимацию с очень высокой способностью моделирования. Используя компьютерную трехмерную технологию, можно смоделировать заявленное пространство, а также полностью увидеть взаимосвязь между освещением, декорациями и сценой, при этом точно рассчитать угол освещения. Компьютерные технологии помогают управлять светом танцевальной сцены, а также расширяют воображение и креативность дизайнера. Сочетание сценического освещения и компьютеризированных декораций помогает представить зрителю современный художественный образ спектакля.

Литература

1. 程颖. 舞台设计美术的表现研究[J]. 人文天下, 2015[14].
2. 成林. 布景设计制作在戏曲舞台上的作用浅谈[J]. 小作家选刊, 2015[23].

Цинь Чжаньго
(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕЖИССЕРСКИЕ МОДЕЛИ СПЕКТАКЛЕЙ В ДРАМАТИЧЕСКОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ

В сущностных характеристиках основных режиссерских моделей спектаклей лежат концепции двух режиссерских школ К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. В своей статье «К истории и технике Театра» В.Э. Мейерхольд впервые противопоставил друг другу два типа режиссуры, тем самым обозначив две основные модели театра: натуралистическую и условную («театр типов» и «театр синтезов»). В соответствии с данной концепцией, современная театральная наука выделяет два архетипа режиссерского мышления и, соответственно, две модели театра: поэтический театр (синтетический или условный) и прозаический театр (аналитический или театр прямых жизненных соответствий) [8, с. 147]. Изучая типы взаимоотношения текстов и реальности, исследователь Ю. Лотман писал: «Театр, ориентированный на «театральность», обнаруживает ряд типологических параллелей с поэзией, а ориентация сцены на «антиреальность» обнаруживает типологическое сходство с прозой» [3, с. 425]. Говоря о причинно-следственной композиции как основной характеристики прозаического театра Н.В. Песочинский утверждал: «Спектакли этой методологии выстроены по логике «действенного анализа», в них можно обнаружить «сквозное действие», «исходные события». В этом типе композиции уместно выявлять драматический конфликт, этапы развития действия по стадиям реализации конфликта, развитие линий персонажей» [5, с. 152]. Композиция поэтической модели театра выстраивается по альтернативному принципу: в повествовании идет отказ от линейной логики развития событий и персонификации драматических коллизий. Н.В. Песочинский обозначает специфику подобной модели следующим образом: «Различными театральными средствами создаются иносказательные обобщенные мотивы действия, генеральные метафоры. Поэтический спектакль строится на сложном

сочетании реальности-воображения, на художественно преображенной категории времени» [5, с. 155]. Довольно часто этот метод приближается к «театральной стилизации» («подчинение драматической конструкции синтетическому образу, представляющему эпоху, авторский мир или стиль»). Данный тип спектакля предполагает использование ассоциативного монтажа, когда эпизоды никак не связываются логикой, а следуют друг за другом встык. Если зритель в своем воображении соединяет их при помощи ассоциации, то возникает «ток действия» (момент сотворчества между режиссером и зрителем). В поэтическом театре особенно ярко раскрываются метафоры, придающие художественному образу ассоциативный объем. По утверждению театроведа Ю. Барабоя, отличия между двумя моделями театра лежат в области таких категорий времени и пространства: «композиция прозы держится перемен во времени, поэзии – на переходах в пространстве» [1, с. 179]. Каждая театральная система отличается спецификой мизансценирования. Для прозаического театра таким образом могла бы служить «одна мизансцена на весь спектакль» [1, с. 187]. В поэтическом театре используется иной способ выстраивания визуальной картины спектакля – «короткие, резко отделенные друг от друга мизансцены» [1, с. 198]. Исследователь Е. Третьякова, анализируя подобные театральные системы, выделяет два главных признака отличия – ритмическая организация спектакля и способ существования актера. Для Станиславского крайне важна гармония звучащего и зримого, объединенных единым ритмом. В постановках В.Э. Мейерхольда сценический ритм не совмещается ни с реальной жизнью, ни с музыкальным ритмом. Согласно системе В.Э. Мейерхольда, актер должен существовать на сцене не в модусе естественности, а в модусе условности, в силу чего главенствующую роль приобретают пластика актера в сочетании с музыкой по принципу дополненности. К.С. Станиславский же стремился создавать роль с учетом заложенного в нее психофизического действия.

Анализ ситуации в режиссуре современных драматических спектаклей позволяет театроведам выделить еще две композиционные модели спектаклей: игровую и постмодернистскую. Модель «игрового» театра получила свое широкое развитие в 1970-е – 1990-е годы. Она представляет собой следующую структуру: «драматические отношения выстроены этюдно, на «действенном анализе», дополняются условными планами <...> прерывается последовательность действия, вводятся элементы иронического отстранения основного сюжета, игры с ним» [5, с. 156]. С этим типом театра плотно связаны такие приемы и жанры площадного средневекового зрелища, как трагифарс, клоунада, эксцентрика. Однако практика показывает, что игровой модели несколько не противоречит серьезное, лирическое и даже трагическое содержание.

Понятие «постмодернистский» тождественен понятию «постдраматический» театр. Его композиция избегает привычной логики, его действие ничем не структурируется, образуя коллаж, где фабула разбита на куски. Постмодернистский театр отказывается от литературной первоосновы, выходит за рамки системы традиционных выразительных средств театра. В нем «подвергается сомнению необходимость традиционных компонентов феномена «драматического»: действия, конфликта, характера, диалогов – и переосмысливается их сущность» [5, с. 157].

Ярким примером прозаической модели спектакля может служить постановка по пьесе Г.Д. Ибсена «Враг народа», представленная в 2014 году на сцене Пекинского Поли Театра режиссером Ху Шихом. В спектакле была ярко проявлена сюжетная линия. Главный герой, доктор Стокманн, занимаясь со своим братом мэром планом развития курорта в городе, обнаруживает загрязнения вод кожевенным заводом. Его предложение решить проблему с большими затратами для города вызывает несогласие и негодование мэра и горожан. Признанный в результате голосования врагом народа, он разочаровывается в людях и уходит в отчуждение. Линии персонажей в спектакле развивались постепенно, приходя к своему главному столкновению, что обуславливало

их дальнейшее развитие уже по другой траектории. В развитии сюжета четко прослеживались основные элементы драматургического развития: завязка (обсуждение плана развития курорта в городе), развитие действия (возникшая проблема с загрязнением источников), кульминация (конфликт братьев), развязка (горожане не поддерживают доктора), финал (герой, обвиняя общество, сознательно выбирает самоизоляцию). Мизансцены в постановке были решены лаконично, логично, без излишней оригинальности, музыкальное оформление стало контрапунктом развития событий. Действие персонажей в спектакле было психологически обусловленным, мотивированным и понятным. Ритм действия шел достаточно ровно, немного ускоряясь к кульминации и замедляясь к финалу [9, с. 123].

К модели поэтического театра можно отнести постановку Римаса Туминаса «Евгений Онегин» по одноименному произведению А.С. Пушкина, премьера которой состоялась в оперном зале Гуанчжоу в 2019 году. На первый план в спектакле режиссер вывел не сюжет драмы, а идею о широте и глубине русской души, которую невозможно постичь при помощи логики. В постановке основной акцент делался не на проработке драматургического конфликта, личностей героев и их взаимоотношений, а на «моделировании» эмоциональных состояний главной героини Татьяны, на создании художественного образа ее внутреннего мира. Языком, при помощи которого режиссер разговаривал со зрителем, стала метафора. Огромные зеркала, ассоциирующиеся с глубиной русской души, постоянно меняющие свое положение в пространстве, заставляли зрителей смотреть на происходящее под разными углами. В финале спектакля режиссер Римас Туминас «приподнял над землей» девушек в белом, возвышая главную героиню, вознося ее на более высокий уровень духовности. Применяв метод «фантастического реализма», режиссер соединил нюансированный внутренний опыт со смелой, преувеличенной психологической его экстернализацией актерами на сцене, постоянно вызывающей воображение зрителей. «Евгений Онегин» стал проявлением в высшей степени виртуального, символического реализма [4, с. 53].

К модели игрового спектакля можно отнести постановку «Пер Гюнт» по одноименному произведению Г. Ибсена, представленную на сцене Пекинского Поли Театра в 2009 году режиссером Ваном Яньсуном. С целью усиления в спектакле дискурсивных аспектов, режиссер использовал три оригинальных способа актерской игры. Во-первых, Пер Гюнта-старика играл молодой артист, а молодого героя – пожилой. Последовательность событий в спектакле менялась на противоположную. Возвращаясь в прошлое, старый Пер заново переживал все события своей жизни, как бы прокручивая киноленту событий в обратном порядке. Во-вторых, мать и возлюбленная героя объединялись в финале спектакля в один образ, который вырастал до символа духовности. В-третьих, большинство актеров играли более двух ролей (например, один актер играл священника в начале пьесы и пуговичного мастера в финале). Этот прием позволил не только создать определенные ассоциативные связи между образами, но и утвердить мысль о том, что жизнь – одна большая игра. Используя данные приемы, режиссер обогатил драматические отношения дополнительными условными планами [2, с. 18].

Течение постмодернистского театра в Китае проявилось в новаторских постановках китайских режиссеров и обрело форму «экспериментального театра», для которого были характерны новые формы, новые принципы актерской игры, новые визуальные и слуховые эффекты, оригинальные решения сценического пространства. Эта тенденция также находила свое выражение в отказе от литературного сценария, благодаря чему осуществлялся переход к новой интертекстуальной стратегии. Принцип использования интертекстуальности в форме цитирования (аллюзии, ссылки, плагиат) был положен в основу концепции спектакля Мэн Цзинхуя «Си Фань», поставленного в 1993 году в Центральном экспериментальном театре. Он представлял собой адаптацию двух историй, одна из которых – пьеса династии Мин «Си Фань. Дважды спуститься с

горы» анонимного автора, а вторая – «Декамерон» Д. Боккаччо. Эти истории в оригинальной постановке были знакомы зрителям, но Мэн Цзинхуэй смело скомпилировал их, тем самым давая возможность зрителям встать вне ситуации и рассмотреть темы с независимой точки зрения. Благодаря такой позиции режиссера, возник второй план, на котором происходил диалог двух драматургов о свободе и реальности [7, с. 63]. Подобные проявления также нашли свое отражение в спектакле Мэн Цзинхуэя «Мнении двух собак о жизни», поставленного в 2007 году в Восточном пионерском театре Пекина. В этой постановке инструментом интертекстуальности стала пародия на содержание и форму классических произведений. Например, в спектакле был спародирован первый акт пьесы «Гроза», в котором Лайфу и Ваньцай участвовали в шоу талантов. Они по очереди играли пять ролей, создавая юмористическую квинтэссенцию подобных зрелищ. Также пародийную окраску имела сцена, в которой Ван Фушэн вел Ху Си в бордель третьего класса, где актер в роли районного охранника развлекал публику, высмеивая современную индустрию развлечений [6, с. 133].

Таким образом, среди основных моделей спектаклей современного китайского театра можно выделить прозаическую, поэтическую, игровую и постмодернистскую. Прозаическая модель характеризуется акцентированным сюжетом, который развивается по всем законам драматургии, ярким конфликтом, который продвигает сюжет и определяет векторы психологического развития персонажей и их отношений, однообразными мизансценами, гармоническим музыкальным сопровождением, принципом психологической оправданности в действиях актеров. Поэтическая модель определяется отказом от линейной логики развития событий, ассоциативным приемом монтажа, используемым для связи эпизодов, наличием большого количества метафор, сложным сочетанием реального и воображаемого. Для игровой модели характерны этюдный способ выстраивания драматических отношений, дополнение действия условными планами, прерывания последовательности событий, введение элементов иронического отстранения, введение элементов ролевой игры. Постмодернистская модель строится по принципу интертекстуальности. Ей чужда привычная логика повествования, привычные выразительные средства, литературные первоисточники. Это эксперимент на сцене в чистом виде.

Литература

1. Барбой, Ю. М. К теории театра: учеб. пособие / Ю. М. Барбой. – СПб.: СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
2. Дин, Линин. О современной интерпретации драматических произведений Ибсена отечественными режиссерами в новую эпоху / Линин Дин. – Шанхай: Шанхайская театральная академия, 2008. – 34 с.
3. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Акад.проект, 2002. – 542 с.
4. Маюань, Лю. Интерпретация характеристики в «Евгении Онегине» / Лю Маюань // Language Construction. – 2014. – № 3. – С. 52–57.
5. Песочинский, Н. В. Методология театроведения и театральная критика. Семинар по театральной практике: учеб. пособие / Н. В. Песочинский. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – 251 с.
6. Сян Инци. Концепция спектакля Цянь Цзяньхуа и Ли Яня «Взгляды двух собак на жизнь» / Инци Сян // Молодые писатели. – 2011. – № 3. – С. 132–135.
7. Сяонань, Цзан. Постмодернистская пионерская экспериментальная драма - интерпретация классики. Интерпретация «Сифан» / Цзан Сяонань // Журнал Школы театра, кино и телевидения. Восточный колледж искусств: популярная литература и искусство. – 2014. – № 7. – С. 58–67.
8. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. – СПб.: СПбГАТИ, 2005. – Вып. 1. – 250 с.
9. Ян, Инпин. О «Враге народа» и экодраме в новом веке / Инпин, Ян // Jiangnan Forum. – 2012. – № 1. – С. 122–124.

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ НА СЦЕНЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА КИТАЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Взаимодействие музыки и драмы обогащается и наполняется новыми творческими формами выражения и воздействия на зрителей на всем протяжении существования драматического театра Китая. Постановщики, в лице известных деятелей драматического театра, комбинируют формальное засилье музыки в спектаклях второй половины XX века с современным пониманием функционала музыкального сопровождения спектаклей в новом столетии. Музыка становится способом укрупнения смысла драматического действия, во многом благодаря опоре на актерский состав спектакля, на тесную связь с репликами героев и с общим сюжетом драматического произведения.

В китайском драматическом театре может использоваться современная и классическая музыка. Нередко в пьесах единственным музыкальным средством выражения могут выступать отдельные произведения, которые отрывками звучат на протяжении всего драматического действия. Однако наиболее часто встречаются такие спектакли, где постановщиками отбираются несколько музыкальных произведений, обрамляющих пьесу, позволяющих зрителям на подсознательном уровне ясно прочувствовать конкретные эмоции.

Китайский режиссер Ли Люйи в поставленном в 2006 году спектакле драматурга Цао Юй «Пекинец» полностью сосредоточился на взаимодействии музыки и актерской игры. Он предпринял смелую попытку объединения диалогов героев пьесы контекстуальной музыкальной динамикой, которая направляла сюжет всего спектакля. Актерами данной версии пьесы «Пекинец» стала профессиональная труппа Пекинского народного художественного театра, которая к тому времени уже сотрудничала с Ли Люйи в других постановках. Учитывая глубокий социальный посыл классического произведения Цао Юя, режиссер поставил задачу актерам полностью следовать внутреннему зову, подчинить его сценическому образу. С первых минут становится очевидна смыслообразующая функция музыки в спектакле «Пекинец». Грохот колоколов зазывает зрителя, определяет тональность всего произведения. Версии Ли Люйи свойственны спокойные медитативные монологи главных героев, и именно в такие моменты музыка словно окутывает актера, помогает погрузиться в собственные рассуждения. Спокойный и размеренный темп позволяет в периоды нагнетающей обстановки убавить эмоциональный накал. К середине спектакля музыка, соответствуя ходу сюжета, видоизменяется и становится более гнетущей.

В музыке современных драматических спектаклей драматургически важные музыкальные элементы определяют направленность сценического действия в смысловом, эмоциональном, общехудожественном направлении. Так, например, в спектакле «Прометей прикованный» режиссер воссоздал театральное пространство из скульптурных движений тел, а свет, падающий на сцену, подчеркнул физические формы актёров. В спектакле актёры не играли конкретные характеры, а явились носителями ритуального времени, они воспринимались зрителем как часть чего-то большого и значительного. В начальной сцене актер за актером прислонялись к земле с руками за спиной, как в замедленной съемке, усиливая метафору «рабства». Музыкальное сопровождение пьесы вдохновлено античными параллелями, страданием Прометея.

За последние несколько десятилетий XXI века в драматическом театре Китая постановщиками используется звучание живого голоса под фонограмму. К примеру, в спектакле уважаемого китайского режиссера Мэн Цзинхуэя «Мнения двух собак о

жизни», был представлен небольшой музыкальный номер в исполнении главных актеров, в котором в форме песни зрителям было рассказано о современных китайских городах, а также о сформировавшихся о них представлениях в обществе. Данная вокально-ритмическая актёрская импровизация дала возможность актёрам раскрепоститься, а зрителям поиронизировать на тему современных символов различных районов Китая [1, с. 22]. Подобное музыкальное оформление актерской игры усилило речевое воздействие пьесы, разнообразило формат подачи сюжетных контекстов.

Режиссер Линь Чжаохуа в своих постановках уделяет особое внимание незаметным на первый взгляд деталям, концентрируется на юморе самой жизни, показывая персонажей, которые знакомы нам из повседневной жизни. Спектакль «Огни десяти тысяч домов» (премьерный показ состоялся в 2002 году) рассказывает историю реконструкции ветхих домов в районах Цзиньчунь и Наньчэн города Пекина, которая обрамляется юмористическими историями семейных споров трех братьев из семьи Хэ и их матерью из-за наследования жилья. Исполнители главных ролей Сун Дандань, Пу Цуньсинь, Ми Тизенг, Ван Лин, Хэ Бин, Ли Гуанфу полностью восприняли авторскую концепцию режиссера, который через юмор поднимал острые вопросы китайской действительности. Для отражения характера главных героев режиссер Линь Чжаохуа использовал мелодичные звуковые переходы, которые подчеркивали актерскую игру и комичность пьесы. В результате музыка создала психоэмоциональную атмосферу, стала важным дополнением к созданию характеров персонажей.

Таким образом, музыкальное сопровождение актерской игры на сцене драматического театра Китая начала XXI века может быть обозначено как дополнительный элемент усовершенствования формы сценического представления. Музыка дает возможность направлять сюжет пьесы, воздействовать на эмоции зрителей.

Литература

1. 钱建华, 厉岩. 孟京辉小剧场话剧《两只狗的生活意见》表演理念[J]. 当代戏剧, 2020(2):19-22. = Цянь, Цзяньхуа. Концепция спектакля малого театра Мэн Цзинхуэй «Взгляды двух собак на жизнь» / Цзяньхуа Цянь, Янь Ли // Современный театр. – 2020. – № 2. – С. 20–25.

Чжан Чжаошен
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛИНЬ ЧЖАОХУА И КИТАЙСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Линь Чжаохуа известен своими новаторскими сценическими произведениями, и, хотя не все их любят, но и не отрицают, что он является одной из самых значимых фигур в истории китайского драматического театра. В настоящее время, занимая должность руководителя Центра театральных исследований Пекинского университета, Линь Чжаохуа разрабатывает вопросы, связанные с проблемами бытово-реалистической драматургии, лишая китайский театр показывать со сцены многообразие современной жизни людей. В своих высказываниях Линь Чжаохуа отмечает, что, несмотря на то, что сам он реалист до мозга костей, его как художника не устраивают стереотипные реалистические пьесы драматургов-современников. И призывает своих коллег по цеху чаще обращаться к драматургии разностилевого и антииллюзионистского характера. Сам же он как художник, своими произведениями стремится стать примером для творческих поисков китайской режиссуры. По мнению исследователей творчества Линь Чжаохуа, его сценические постановки являются, по сравнению с традиционными стилями, авангардными.

Такие его постановки как «Гамлет», «Абсолютный сигнал» и др. получили не только высокое национальное признание, но и признание за пределами Китая. Что же

касается спектакля «Абсолютный сигнал», он стал началом для Маленького театрального движения в китайском театре. Созданная им независимая театральная группа («студия Линь Джаохуа») повлияла на многие проекты китайского театра.

За выдающуюся тридцатилетнюю карьеру Линь руководил необычайным объемом работ, охватывающих широкий спектр стилей, от натурализма до авангарда: три пьесы Го Шисина («Человек-птица», «Человек-шахматы» и «Человек-рыба»), а также знаменитое возрождение Чайного Домика Лао Ше. Его экспериментальные работы, о которых и простые люди, и эксперты в области театра продолжают спорить, включают «Сироту из Китая», «Гамлета», «Императора Ромула», «Шахматиста», «Трех сестер», «В ожидании Годо» и «Ричарда III». Как уже известно, экстраординарный подход Линя Чжаохуа основан на сочетании реалистичных и антииллюзионистских техник. Сюда относятся эстетика Хіқи (спетая драма/опера) и другие локальные способы исполнения, экспрессионизм, символизм и Театр абсурда, новая динамика в отношениях актера и аудитории, синтез реального и абстрактного.

В 2005 году Пекинский народный художественный театр побывал на гастролях в Америке и выступал на театральных подмостках в Вашингтоне, Нью-Йорке, Хьюстоне и Лос-Анджелесе. Критика и общественность расценивала этот шаг Художественного театра, как открытие двери для других китайских выступлений за рубежом. Для Линя Чжаохуа это стало своеобразной программой культурного обмена между Соединенными Штатами и Китаем, а также памятником покойному Цзяо Цзюйину, известному режиссеру Пекинского народного художественного театра.

Линь Чжаохуа в одном из интервью выделил три фактора, которые способствовали ошеломляющему успеху у американского зрителя. Во-первых, в Соединенных Штатах много китайцев, у которых нет доступа в театр на территории Китая, поэтому пьеса дала им ощущение близости. Во-вторых, пьеса, разыгранная в чайном домике в пекинском стиле, была глубоко захватывающей и визуально ошеломляющей, открывая зрителям широкую панораму общества. В-третьих, звездный актерский состав, около 30 человек во главе с Лян Гуанхуа, Пу Куньсином и Ян Лисинем провел блестящий мастер-класс по актерскому мастерству. Зрители были полностью очарованы их выступлением.

В середине 1980-х Линь Чжаохуа участвовал в рамках зарубежного культурного обмена во многих театральных мероприятиях. Встречался с театральными мастерами мирового уровня, такими как английский режиссер и сценарист Питер Брук и японский режиссер-авангардист, писатель и философ Тадаси Судзуки. По возвращении домой Линь Чжаохуа журналисты и критики задали вопрос о том, какие впечатления были у знаменитых мастеров режиссуры от китайского театра и помогли ли ему встречи с ними понять, как лучше «обращаться» со своими творениями. Линь Джаохуа объяснил, что театр за рубежом, в особенности европейский театр, мало знаком с китайским потому, что европейский театр, зародившийся в Древней Греции, веками уходил корнями в Европу, тогда как китайский, напротив, не имея доступа к тенденциям в европейском театре, пребывал в изолированном положении до 1980 года. Поэтому нет ничего удивительного в том, что многие европейские эксперты слабо ориентируются в театральном искусстве Китая, а китайские деятели не усвоили тонкости европейского современного театра.

В 1990 году руководимая Линь Чжаохуа команда участвовала в Мюнхенском театральном фестивале со спектаклем «Гамлет» Уильяма Шекспира. На этом же фестивале был показан и спектакль «Буря» в постановке Питера Брука. Оба спектакля явились своеобразным соревнованием двух культур – европейской и восточной. По отзывам участников фестиваля и немецкой критики, спектакль «Гамлет» не уступал в своих творческих и смысловых началах сценическому произведению выдающегося мастера. Это была большая честь не только для самого Чжаохуа, но и для всей китайской общественности.

Еще одна экспериментальная постановка оперы «Поэт Ли Бай», которую критики назвали «стилизованной и ритуалистичной», что «использует элементы азиатского театра», стала шедевром постановочного мастерства Линь Чжаохуа. Основой либретто стала история жизни китайского поэта Ли Бая (701–762 годы нашей эры) из династии Тан, которого в Китае почитали как Бессмертного поэта. Чжаохуа и его актеры хотели продемонстрировать в этом спектакле совершенно новый способ исполнения и постановки, который отличался бы уникальным китайским стилем. В спектакле активно и разнообразно использовались традиционные китайские музыкальные инструменты – бамбуковые флейты, гонги, барабаны и др. Они создавали особую сценическую атмосферу и в сочетании с актерским исполнением оказывали сильное воздействие на зрительскую аудиторию.

В успехе спектакля большая роль принадлежала и композитору Го Вэньцзину, чья музыка сочетает в себе классические и современные элементы. Линь Чжаохуа считает, что то, что он сделал как режиссер, было лишь вспомогательным – основная работа была сделана композитором оперы «Поэт Ли Бай». Должно быть, это и является тем ключевым элементом, необходимым для того, чтобы Линя узнавала западная аудитория с оперными традициями: брать зарубежные творения и интерпретировать их в театре, добавляя элементы китайской культуры и идеально подходящую музыку.

Отметим, что касается общения международных директоров и Чжаохуа, он всегда находит вдохновение и более широкие перспективы. Не секрет, что это качество и сослужило ему хорошую службу в его театральной деятельности. Он бывал в европейских странах, таких как Франция и Великобритания, посещал театральные фестивали, большие и маленькие. Побывав во многих странах, несмотря на успешность китайского театра, Линь утверждает, что на самом деле китайский театр не уступает европейскому, а некоторые спектакли могут даже конкурировать с ними.

На самом деле, Линь Чжаохуа даже в свои 80+ лет не боится провалов. В 1998 году он вместе с театральным художником И. Лимином вложили собственные сбережения, чтобы поставить «гибрид» творений Антона Чехова «Три сестры» и Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», посвященный жизни в вечном ожидании. Но тогда эта попытка была не очень удачной, потому что из 30 запланированных показов отыграли лишь 12, и даже тогда залы были полупустые.

Спустя 20 лет, в сентябре 2018 года постановка «Три сестры в ожидании Годо» была показана уже во второй раз, но уже с более крупным успехом. Как соглашаются эксперты и зрители, эта непростая для понимания постановка точно не пытается угодить публике, а стремится вывести ее на новый уровень осознанности с помощью сдержанной сценографии и минимум действия.

Театральный мир в Китае менее доступен для мировой общественности. Даже проживая здесь и владея китайским, трудно оставаться в курсе главных событий театра. Новые имена в мире искусства и театра появляются из года в год, и самый простой способ знакомства с ними – это театральные фестивали. По результатам последнего из них, Линь Чжаохуа попал в список печатных источников, куда включены пять ведущих современных театральных режиссеров в Китае, чьи имена знает каждый театральный зритель.

Чепурина В.В.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

К ТИПОЛОГИИ ОБРАЗА РАССКАЗЧИКА В РЕЧЕВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Практически все исследования, касающиеся речевого исполнительского искусства, в той или иной степени затрагивают персону рассказчика – образ человека,

от лица которого ведется повествование. Функции рассказчика связаны со способностью к композиционному объединению отдельных эпизодов текста, формированием отношения к событиям, анализом внутреннего состояния и мотивов поведения персонажей, изображением обстановки действия, а также передачей собственного опыта, способствующего проникновению читателя в глубины содержания.

Фигура рассказчика является предметом исследования в литературоведении (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Б.М. Эйхенбаум, В. Бенъямин, В. Шмид, В.Е. Хализев, П.К. Рамазанова, О.Ю. Ткаченко, Т.А. Сухомлина, Е.А. Иванчикова, Е.В. Щетинина, С.Н. Васина, Н.М. Годенко), в искусствоведении (Г.В. Артоболевский, А.М. Кузнецова, И.Ю. Промптова, С.П. Серова, И.Д. Пелих). Этому образу посвящены работы практиков речевого исполнительского искусства (Ю.Э. Озаровский, А.Я. Закушняк, Н.С. Говоров, В.Н. Яхонтов, Д.Н. Журавлёв, И.Л. Андроников, Я.М. Смоленский, С.А. Кочарян).

Однако несмотря на то, что многими исследователями подчеркивается значимость рассказчика для восприятия содержания, нельзя не признать разрозненность сведений, касающихся потенциальной вариативности его образа. Кроме того, анализ интересующего нас феномена чаще всего находится в русле литературоведческой традиции и рассматривает рассказчика исключительно с точки зрения принадлежности художественному произведению. За рамками исследований остаются вопросы сценического воплощения этого художественного образа. Вместе с тем, дифференциация типов рассказчика в речевом исполнительском искусстве в настоящее время видится актуальной для конкретизации подходов в работе над текстом, так как тип рассказчика обуславливает особенности художественной организации текста.

В выявлении типологии образа рассказчика целесообразно опираться на исследования специалистов в области языка русской художественной прозы, которые рассматривают этот образ с точки зрения его дистанцированности или включенности в транслируемую историю.

В зависимости от того, находится ли рассказчик вне рамок повествования или является его неотъемлемой частью, этот образ можно считать внешним или внутренним.

Внешний рассказчик освещает и комментирует события от третьего лица, не участвуя в рассказываемой истории. Нередко для его обозначения используют термин «повествователь». Особенности образа действия, поступков, биографии внешнего рассказчика не поддаются определению, так как он формально не выражен в тексте. Кажется, что повествование ведет какой-то «голос сверху». Однако отсутствие индивидуальности не препятствует выделению в структуре образа внешнего рассказчика, созданного автором, двух основных типов – всеведущего рассказчика и рассказчика, обладающего частичным знанием.

Всеведущий рассказчик обладает практически абсолютным знанием того, о чем говорит. В центре его внимания находятся не собственные переживания, а внешние факты художественной действительности. Оставаясь невидимым, всеведущий рассказчик, как правило, дает точную характеристику всех персонажей, транслирует историю с их точки зрения, т.е. передает то, что каждый из них переживает, думает или чувствует. Всеведущий рассказчик в наибольшей степени отражает авторское сознание, так как дает такой анализ ситуации, который подвластен только автору.

Рассказчик, обладающий частичным знанием, от всеведущего рассказчика отличается неполным раскрытием мотивировок или переживаний героев. Указания на ограниченность точки зрения рассказчика выражаются в устойчиво повторяющихся элементах неопределенности, сомнения. Е.А. Иванчикова обращает внимание на «разные способы выражения значений приблизительности, неполноты знания, недостаточной осведомленности (например, модальные слова, неопределенные

местоимения и наречия: кажется, по-видимому, что-то, какой-то, как бы, как будто и т.п.)» [2, с. 47]. Указанная неполнота знания позволяет такому участнику истории придать статус «ненадежного» рассказчика.

Структуру повествования в художественном произведении, наряду с рассмотренным выше образом внешнего рассказчика, составляет также образ *внутреннего рассказчика*, созданный автором. Группа внутренних рассказчиков образует еще более разветвленную типологию, которая будет рассмотрена ниже.

Персонафицированный рассказчик-протагонист, ведущий повествование от первого лица, является главным героем, непосредственным участником сюжетного действия. Он рассказывает только о событиях, которые пережил лично, делясь своими собственными эмоциями и впечатлениями. Рассказчик-протагонист наделен определенными свойствами характера, личностными качествами, ценностными ориентациями, типом мышления, социального происхождения и т.д. Его индивидуальные характеристики выражены в соответствующих речевых формах, в том числе с установкой на чужую устную речь. «В рассказе от первого лица, – подтверждает эту мысль профессор И.Ю. Промптова, – остро встает проблема овладения образной речью» [4, с. 41].

Рассказчик-свидетель (или вторичный рассказчик) является второстепенным персонажем истории, очевидцем событий, произошедших с главным героем. Зрительское или слуховое восприятие окружающей обстановки возникает благодаря иллюзии физического присутствия рассказчика-свидетеля рядом с героем-протагонистом. Рассказчик-свидетель описывает факты, как бы синхронно воспринимая то, что видит, слышит, чувствует герой. Такой персонаж, как правило, выполняет роль соучастника или даже наставника главного героя. Чаще всего, рассказчик-свидетель появляется ненадолго в начале литературного произведения, давая понять, что рассказываемая история основана на его особом видении событий.

Рассказчик-отстраненный наблюдатель следит за происходящим, представляет факты, но не дает каких-либо объяснений, не делает умозаключений. Его текст, содержащий повествовательно-описательные фрагменты или чисто информативные сообщения о действиях и поведении персонажей, свидетельствует о том, что он не претендует на глубинный психологический анализ. Такая форма повествования позволяет реципиенту самому активно включаться в процесс познания сущности явлений.

Рассказчик-информатор хотя и заявлен как персона рассказа, но не играет роль непосредственного свидетеля. Источником информации для него служит рассказ другого персонажа. Указание на первоисточник фактов служит их доказательством и повышает уровень доверия к ним читателя.

Автор-рассказчик обозначает инстанцию, близко стоящую к писателю. Образ автора-рассказчика, поведение которого служит прямым выражением идейной позиции создателя художественного произведения, не отличается целостностью. Немецкий филолог В. Шмид указывает на существенную черту этого образа: «Классическое автобиографическое повествование подразумевает большое временное расстояние между повествуемым и повествующим “я”» [6, с. 53]. При этом временной интервал, как правило, сопровождается этическим или психологическим разрывом между двумя инстанциями внутреннего мира человека, между поведением человека и критическим взглядом на его прошлое. Дистанцию между персонажем и автором подтверждает теоретик литературы В.Е. Хализев, свидетельствуя, что она «имеет место даже в автобиографическом жанре, где писатель с некоторого временного расстояния осмысливает собственный жизненный опыт» [5, с. 193].

Важнейшая отличительная черта рассказчика заключается в возможной вариативности его презентации. В одних произведениях образ рассказчика на протяжении сюжетного действия может оставаться четко выраженным, постоянным,

цельным, в других – распасться на разные типы, приводя к субъектной многоплановости.

Представленная образная система, связанная с фигурой рассказчика, служит первоосновой для устной речи исполнителя. Указанные типы рассказчиков вполне приложимы к исполнительскому искусству. И в образце речевого искусства, и в театральном спектакле, содержащем сказовую форму повествования, актер оказывается в одной из заявленных позиций, т.е. идентифицирует себя с заданным образом. Однако при сценическом воплощении литературного произведения образ рассказчика зачастую не ограничивается реализацией заявленных типов. При устном воплощении текста к образу рассказчика, заданному писателем, добавляются характеристики, выбранные исполнителем для его уточнения, конкретизации или трансформации. Целостность образа рассказчика в этом случае обеспечивается соединением двух инстанций – с одной стороны, заданной автором-создателем литературного произведения, с другой – сформированной актером-исполнителем.

Исследование публикаций, посвященных речевому искусству, а также анализ его образцов, представленных на эстраде, в концертном исполнении, а также на многочисленных конкурсах речевого исполнительства, позволяет определить некоторые наиболее значимые тенденции в развитии этого жанра, касающиеся, прежде всего, образа рассказчика.

Прежде всего, в качестве заметной тенденции целесообразно отметить *переведение позиции внешнего рассказчика в положение персонифицированного рассказчика-протагониста*, принадлежащего миру произведения. Исполнитель, хотя и ведет повествование от третьего лица, так строит рассказ, как построил бы его сам герой (от первого лица). Эффект присутствия личности исполнителя свидетельствует о его пристрастном отношении к событиям истории. Рассказ от имени персонажа как непосредственного участника событий принадлежит миру рассказываемой истории, показывая ее как бы «изнутри». Переведение позиции внешнего рассказчика в позицию персонифицированного рассказчика-протагониста решает проблему недоверия современного зрителя/слушателя к художественной информации.

Существенной тенденцией при воплощении художественного текста является *введение рассказчика-свидетеля, изначально не заявленного автором-творцом*. При этом стилистическая нейтральность фигуры повествователя, созданной писателем, компенсируется специфическим внешним обликом рассказчика-свидетеля и определенной манерой его речевого поведения. Для создания внешнего облика используется аутентичный или стилизованный костюм, обозначающий определенный архетип или отражающий социальную или национальную принадлежность одного из героев истории. Использование костюма, в свою очередь, диктует выбор необходимого речевого поведения.

Исследователь Н.С. Говоров, обращаясь к творчеству легендарных артистов, указывает на вариативность образа рассказчика, созданного исполнителем «поверх» авторских указаний. Так, например, М.С. Щепкин, по свидетельству Говорова, при исполнении малороссийских анекдотов создает образ малоросса. Однако, как замечает исследователь, «образ этот еще предельно обобщен. Он не только не имеет конкретной личности, но даже не раскрыт как социальный тип» [1]. В творчестве П.М. Садовского Говоров обращает внимание на социальную конкретизацию образа (солдат, купчик, мастеровой), но при этом указывает на отсутствие факторов его психологической индивидуальности: «И хотя, ведя рассказы от лица этих образов, Пров Садовский одевал костюм, то есть создавал внешнюю конкретность образа, но его образы не имели ни имен, ни фамилий, не имели конкретной личности» [1]. В образах рассказчиков, создаваемых артистом И.Ф. Горбуновым, Говоров фиксирует предельную индивидуализацию. «Конкретизация образа рассказчика в творчестве Горбунова, – говорит он, – была доведена до такой точности и детализации, что

позволила известному ученому, педагогу и общественному деятелю А.Ф. Кони провести самостоятельное исследование личности одного из созданных Горбуновым образов рассказчика генерал-майора Бориса Петровича Дитятина... как совершенно конкретного исторического лица» [1].

Обращение к сценическим образам литературного текста позволяет выявить еще один принцип создания образа рассказчика. Он заключается в *распределении текста между двумя или несколькими исполнителями*. Такая форма работы актуальна для жанра коллективного рассказа и разнообразных форм литературного театра. Передача текста то одному, то другому актеру, «подхват» реплик, отстаивание позиций помогает добиться эффекта объемного, многомерного взгляда на изображаемые события.

Возникновение новых форм воплощения литературного материала способствует трансформации его образной системы. Одним из вариантов такой трансформации является *отстранение исполнителя от образа рассказчика*. Так, в 2010-х гг. актуализируется форма чтения художественного текста «с листа» (например, в литературно-театральном проекте «Беспринципные чтения», где артисты читают произведения современного писателя А. Цыпкина). Если в традиционных формах речевого исполнительского искусства текст присваивается исполнителем, то в новых формах не скрывается, что артист читает, находясь в студии, и что это не его история. Являясь непричастным рассказчиком (чтецом), он не идентифицирует себя с автором текста. Важным становится не присвоение текста, а сам текст, вбирающий в себя смыслы современной эпохи и передающий современные интонации. Заявленная тенденция «трансляции авторского текста» (без присвоения, перевоплощения) наблюдается и в театре. Так, известный театральный критик П. Руднев на основе спектаклей по текстам И. Вырыпаева делает следующее обобщение: «Текст не интерпретируется, артист — только носитель текста. Не артист играет текст, а текст играет артистом, становясь доминантой зрелища. Текст становится телом спектакля, его главным действующим лицом» [3, с. 145].

Наконец, значимая тенденция в сценическом воплощении текста связывается с *полифонией, означающей многоканальный и разнонаправленный способ передачи сценического замысла через образ рассказчика*. В данном случае бывает сложно определить конкретные характеристики рассказчика, так как в его образе одновременно присутствуют и участник событий, и свидетель, который за ним наблюдает и описывает происходящее. Он представляет собой комбинирование черт нескольких типов рассказчика. Голос героя как бы прорывается сквозь канву повествования, причем характер взаимодействия голосов героя и рассказчика постоянно меняется.

Таким образом, образ рассказчика не является константным, устойчивым элементом структуры сценического текста. Выбор образа рассказчика, а также степень его выраженности зависят: во-первых — от особенностей литературного произведения, во-вторых — от творческого воплощения текста, включающего в себя концепцию исполнения, его сценическое решение. Опора на характеристики повествующего человека, заданные автором художественного текста, и выбор типа рассказчика в речевом искусстве дополняют друг друга, способствуя возникновению оригинального образа действующего человека, повествующего о событиях истории.

Множественность, подвижность, переменность образа рассказчика, вариативность повествовательных приемов сценического воплощения текста, динамические отношения между автором, рассказчиком и персонажами соответствуют принципу плюралистической модели мира как одной из основополагающих черт искусства постмодерна. В целом можно утверждать, что выявленная типология рассказчика будет способствовать эффективности работы над художественным текстом.

Литература

1. Говоров, Н. С. Театр рассказа [Электронный ресурс] / Н. С. Говоров. — М., 2008. — Режим доступа:

<https://iknigi.net/avtor-nikolay-govorov/104609-teatr-rasskaza-nikolay-govorov/read/page-1.html>. – Дата доступа: 05.09.2022.

2. Иванчикова, Е. А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского / Е. А. Иванчикова // Достоевский: материалы и исследования. – Т. 11. – СПб.: Наука, 1994. – С. 41–50.

3. Руднев, П. Иван Вырыпаев. «Сгорел дом, а в доме две собаки» / П. Руднев // Новый Мир. – 2017. – № 5. – С. 142–159.

4. Сценическая речь: Учебник / под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой. – М.: ГИТИС, 2006. – 536 с.

5. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.

6. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

Чупринский А.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КОГНИТИВНЫЙ ДИССОНАНС ЭКРАННЫХ ПАРАДИГМ

Экология экранных искусств исследует искусствоведческую проблему – влияние экранных произведений и аудиовизуальной продукции на реципиентов. Визуализация в отображении современных явлений и процессов посредством экранных видов искусств обусловлена внедрением новейших цифровых технологий и снижением уровня качества постановочных художественных средств, а также изобразительно-выразительных приемов. Осмысление взаимосвязи между сценарным моделированием экранных парадигм и их эмоционально-психологической проекцией зрителями в реальную действительность является актуальной темой научного изучения.

Теория когнитивного диссонанса была введена в научный обиход американским ученым, специалистом в области психологии регуляции мышления, членом Американской академии искусств и наук (American Academy of Arts and Sciences) Леоном Фестингером (1919–1989) в 1957 году, в которой он объяснил причины возникновения конфликтных ситуаций и проанализировал воздействие на реципиентов происходящих событий и явлений, а также рефлекторную реакцию на них индивида или общества.

В большом толковом психологическом словаре дается следующая расшифровка данного словосочетания, а именно: «Когнитивный диссонанс – эмоциональное состояние, возникающее, когда у человека одновременно имеются некоторые установки или знания, несогласующиеся между собой, или когда возникает конфликт между убеждениями и внешним поведением. Считается, что разрешение такого конфликта является основой для изменения установок, при котором радикально меняется система убеждений с тем, чтобы прийти в соответствие с поведением» [1, с. 356].

Дефиниция «когнитивный диссонанс» (от лат. *cognitio* – познание + *dissonantia* – несозвучность, отсутствие гармонии) раскрывает состояние психического дискомфорта реципиента, вызванное столкновением в его сознании конфликтующих представлений: идей, верований, ценностей или эмоциональных реакций. Экранная парадигма (греч. *παράδειγμα*, – пример, модель, образец) – наглядный пример поведения вымышленных (в художественных фильмах) либо реальных (в документальных кинофильмах, телепередачах, ток-шоу) экранных героев или персонажей, экранный образец для подражания в реальной действительности.

Когнитивный диссонанс экранных парадигм – возникновение эмоционально-психологического дискомфорта у реципиентов после просмотра аудиовизуальной экранной продукции различных жанров.

Экранные виды искусств можно рассматривать с точки зрения ряда концепций: эстетической, познавательной, чувственной, информационной, рекреативной в зависимости от того, как творческая съемочная группа увидела, трактовала и отобразила реальную действительность, раскрыв всесторонние проблемы

человеческого фактора. Результат влияния на реципиента зависит от позиции автора сценария экранного продукта, от формы подачи материала во времени, которая является ориентиром и пространственной координатой, присущей аудиовизуальным произведениям. Условная дистанция между автором и реципиентом – это смысловая граница между реальным миром и иллюзией экрана, поэтому в экранных произведениях выражения или самовыражения должна быть не только форма и содержание, а также глубинный смысл, потому что эмоции, транслируемые с экрана, способны влиять на подсознания и проникать в бессознательное.

Экранные виды искусств в определенной степени стали эффективным механизмом управления поведением человека. Художественные образы и экранные метафоры воздействуют, активируя как минимум две опции восприятия: соотношение реципиента (зрителя) с вымышленным героем, персонажами и личностное умозаключение о приемлемых моделях поведения, способах действия (поведения) в той или иной ситуации. Подбор специальных средств воздействия экранных парадигм на индивида дает возможность манипулировать его сознанием, т.е. использовать зрителя в качестве психологической мишени.

Экранные парадигмы являются источником исследования проблемных драматургических ситуаций и клишированным решением художественных образов, целенаправленно спроецированных на ту или иную возрастную зрительскую аудиторию. Когда авторы сценариев в угоду рейтингам видоизменяют парадигмы, то происходят значительные трансформации в критериях нравственности, этики, морали и человеческого достоинства. То, что индивид видит в экранной продукции, зависит от того, на что он смотрит, как он это понимает и какой он накопил визуальный опыт. При отсутствии такого жизненного навыка, включающего в себя рождение и воспитание в полноценной семье, уровня и ступеней образования, круга общения, то достаточно легко внушать и внедрять в сознание реципиента отрицательные схемы поведения, потребительское отношение ко всему сущему, вплоть до болезненного чувства собственной важности и т.п.

Переход от экранной парадигмы кризисного периода производства аудиовизуальной продукции рубежа XX – XXI веков к новой парадигме возрождения традиций позитивного представления экранных видов искусств, процесс достаточно длительный. Он предполагает реконструкцию понятий, которые изменяют элементарные теоретические обобщения в искусствознании. Желательно, конечно, чтобы новая позитивная парадигма возникла до того, как кризис общественного сознания достигнет критического показателя сатурации (лат. saturatio – насыщение).

Процесс осознанной переработки визуальной информации – это мыслительный этап развития интеллекта индивида, который формирует личность в контексте с социальными моделями поведения. Если, к примеру, изображение на экране изобилует сценами жестокости и насилия, то это может вызвать неадекватные психомоторные реакции у зрителей. Это уже не просто беспристрастное наблюдение за действиями экранных героев или персонажей, а психофизиологическое реагирование на отображение реальной или вымышленной драматургической ситуации. Резонансным результатом взаимодействия с проекцией экранных парадигм могут быть асоциальные действия или противоправное поведение индивида или группы лиц.

Большинство реципиентов зеркалят свои жизненные обстоятельства, базируясь на примерах экранных парадигм, создавая свои собственные интерпретации отображенным ситуациям, которые не представляют ни одну идентичную манеру поведения в реальном обществе, членами которого они являются. Происходит явная подмена реальной действительности на экранные образцы действий или поступков, объективной личности – на вымышленный экранный образ героев или персонажей, которые существуют лишь в воображении автора сценария и в творческом экранном воплощении.

В современном медиаландшафте широко распространен **визуальный аморализм** – откровенное изображение в экранных видах искусств ситуаций, моделей поведения, действий, которые противоречат требованиям и общепринятым нормам поведения в обществе. В определенном смысле отдельные мизансцены или эпизоды могут являться т.н. «художественным предвидением» и как воспримут это закодированное «послание» зрители зависит также от морально-нравственных качеств создателей продукции.

Телевизионная экранная продукция может вызвать у индивида, «потребляющего» ее, как физиологические, так и поведенческие реакции. Это обусловлено тем, что люди по-разному реагируют на отображенные события. Во-первых – как они связаны с личной безопасностью и благополучием, во-вторых – можно ли приспособиться к событиям, изменив собственные переживания или цели. В-третьих – кто ответственен за сложившуюся ситуацию, в-четвертых – изменятся ли предполагаемые обстоятельства или нет. Человек может испытывать гнев или вину за происходящее на телеэкране, даже не участвуя в реальном событии или в телевизионном проекте. Невосполнимые потери при природных катаклизмах, терактах, новостные сюжеты, показанные с натуралистической жестокостью, могут привести не только к грусти и сожалению, но и вызвать длительные стрессы и панику у населения, что может увеличить количество психологических жертв. Поэтому необходим превентивный контроль и аналитическая оценка в виде комментария для снятия зрительского напряжения и аффективных состояний, чтобы «смягчить» субъективное значение, которое человек приписывает этим событиям.

Экранная визуальная культура в данном контексте трактуется как форма репрезентации социума в различных социальных практиках, где отводится значительное место информационным шаблонам, а не культурной преемственности поколений. Ежедневные потоки разнообразной информации целенаправленно выстраивают поведенческие реакции, формируют мнения и настроение зрителей. Многое зависит от степени восприятия, дозированнойности потребления («информационная гигиена») и осознания сюжетного наполнения медиапродукции. Аудиовизуальная информация должна формировать допустимый, а не предельный уровень нагрузки на психику реципиентов. Любой информационный поток является энергетической субстанцией, которая имеет конкретное содержание, вызывающее определенный резонанс в обществе. Чем активнее аудиовизуальное воплощение (динамика съемки изображения, звук, цвет, монтаж, визуальные эффекты), тем выше восприятие и доходчивость информации, заложенной в драматургии экранного произведения.

Запрограммированные экранные клише формируют события и ситуации настоящего и будущего не в пользу последнего. Это означает, что негативные факторы воздействия экранных искусств в своей прерогативе перекрывают в настоящее время позитивные.

В эволюционный период перехода с одного уровня развития на другой преобладают хаотичные явления и разногласия мнений в обществе. В этом случае при производстве экранной продукции в ее драматургии доминируют сюжетные темы криминальных разборок, насаждается насилие и жестокость, популяризируются сексуальные и психологические девиации, эгоизм и т.п. Пошлость, интеллектуальные и художественные штампы, отсутствие логики и мотивов поведения экранных героев и персонажей, сознательная или имплицитная (лат. *implicite* – запутанно, спутано) подражательность и т.д., вводятся в ранг истины и откровения, но по сути, они представляют собой подмену искусства не отрефлексированную даже до уровня творчества.

Существует несколько адаптационных способов для урегулирования сложившейся ситуации: 1) мотивировать социально ответственное поведение; 2)

устранять источники негативного воздействия; 3) переключать внимание на позитивные процессы в обществе.

Анэкологичные экранные парадигмы деформировали межличностные отношения, стойко вошли и продолжают входить в публичную жизнь реальных людей различного социального статуса. Это не просто следствие расхождения между ценностными ориентациями поколений. Это столкновение культур, где конфликт может приобрести различную окраску: политическую, идеологическую и эсхатологическую (греч. *ēschatos* – последний, конечный – религиозное учение о конечных судьбах мира и человека; индивидуальная эсхатология – учение о загробной жизни единичной человеческой души; всемирная эсхатология – учение о цели вселенной, истории и их конце).

Визуальные искусства создают у зрителей чувство идентичности, собственной уникальности, которое формируется через коммуникационное воздействие на индивидуумов с помощью парадигмальных схем поведения и бессознательных установок психики, воплощенных в экранной продукции. Основной аспект этой системы заключается во взаимовлиянии биологических, межличностных и социальных детерминант непрерывного развития человеческой личности. Разработка концепции взаимодействия личности и драматургических ситуаций представляет собой совокупность различных социальных контекстов, которые содействуют развитию представлений человека о самом себе и обществе. В результате, реальный субъект формирует собственный образ на основании действий и поступков вымышленных экранных героев и персонажей. Становление и усложнение поведенческих схем у реципиентов происходит в определенной последовательности, с учетом внешних факторов воздействия.

Социум ставит индивида перед реальным фактом, экранная культура выполняет (или не выполняет) адаптационную функцию восстановления равновесия между сознанием зрителя и изменившимся бытием, подтягивая сознание до новой реальности и «очеловечивая» ее в иллюзорном экранном варианте. Могут потребоваться не только годы, но и десятилетия, чтобы адаптировать поколения «культурных беспризорников», которые будут способны усвоить и правильно понимать цивилизованные ценности в рамках той или иной национальной традиции. Формирование нового культурного поколения следующего за «эпохой социального слома», является сложным многогранным процессом, зависящим от социокультурных факторов.

Большая совокупность людей, как концентрированный образ массового сознания и поведения, – это культурно-психологический и поведенческий схематичный шаблонный сценарий, который внедряется ежедневно на протяжении многих лет через средства массовой коммуникации, используя разнообразные, включая – **безобразные парадигмы** при производстве художественных, документальных фильмов, телевизионных проектов, программ и др. видов виртуальной аудиовизуальной продукции. Система парадигм экранных видов искусств создает у зрителя чувство идентичности, собственной уникальности, которая формируется через взаимодействие с экранной средой, корректируя сознание и мышление реципиентов.

Динамическая совокупность изобразительно-выразительных средств экранных видов искусств используется для отображения характера личности и окружающего ее мира. Когда реципиент заявляет, что он может здравомысленно анализировать увиденное им экранное произведение, то он фактически сравнивает изобразительный материал с предыдущим накопленным опытом, чаще всего в клишированных ситуациях. Трактовка реципиентом этих парадигм довольно расплывчата и может выходить за рамки культурных норм, т.к. зритель не осознает профессиональных тонкостей жанровых, стилистических и технологических особенностей создания экранного произведения, поскольку, в отличие от специалистов в области экранных искусств, имеет о них поверхностное представление.

Художественное отображение действительности – это не просто фиксация происходящего события, а ее творческое интерпретирование. Претенциозно транслируемая аудиовизуальная информация дает возможность реципиентам осознать сущность события под разными углами зрения, что приводит порой к возникновению конфликтных ситуаций.

Визуальные образы и экранные парадигмы способны вызывать у реципиентов противоположные чувства и ощущения: интерес-возбуждение, удовольствие-неудовольствие, горе-страдание, напряжение-расслабленность, возбуждение-спокойствие, гнев-ярость, отвращение-омерзение, страх-ужас, презрение-пренебрежение, радость-удивление и т.п. Личностные качества индивидуумов и авторские неологизмы (др.-греч. νέος – новый + λόγος – слово) в экранной продукции определяют взаимодействие реципиента с автором произведения посредством связующей промежуточной экранной среды. Отображение современных событий и явлений в экранных видах искусств формирует транзитивную зависимость у реципиентов.

Негативное воздействие экранных парадигм состоит в создании новых точек зрения, изменении или упрочении уже имеющихсся. Оно адресуется индивиду, обладающему какой-то более или менее устойчивой системой взглядов, сложившихся в результате предыдущего опыта. Это может привести к полному изменению системы позитивных установок, особенно тогда, когда визуальная культура еще не сформировалась в сознании, например, детской или подростковой аудитории.

Смена совокупности экранных парадигм воплощает собой преддверие новейшего периода качественной трансформации содержательной части достигнутых ранее научных результатов, а также целостного преобразования стратегий изысканий и замещения их на инновационные методологии исследований. Предстоит смещение центра внимания с еще практикующихся в настоящее время квазинаучных познаний в сторону **нейронной генерации парадигм**, понимаемой не как простое накопление и обработку баз данных или фактов, а как поэтапное изменений будущего облика «лестницы наук» и стандартов без «культуры отмены» (англ. cancel culture, амер. call-out culture) с лидирующей ролью социокультурных факторов в процессе замещения устаревших научных представлений новыми.

Формирование иерархической модели базы данных экранных парадигм позволит изменить индивидуальные способы преобразования потребляемой аудиовизуальной информации от словесно-безобразного действия до критически-логического позитивного типа мышления, исключив тем самым коллективный когнитивный диссонанс у реципиентов.

Отображение реальной действительности на сегодняшний день требует более тщательного отбора экранной продукции того или иного жанра для показа многомиллионной аудитории, а также профессиональной подготовки высококвалифицированных специалистов, которые эту аудиовизуальную продукцию производят. Особое внимание необходимо уделять сценарной основе и драматургическим ситуациям, отображающимся на экране.

Формирование экологического мышления у реципиентов и накопление ими экранной культуры – процесс достаточно длительный во времени. Поэтому крайне актуально формирование интеллектуальной зрительской аудитории, выработка у нее позитивных мотиваций и взглядов на жизнь, т.к. квинтэссенцией человечества является сохранение и передача знаний, как цивилизованного вида коммуникации.

Литература

1. Большой толковый психологический словарь. Т. 1 (А–О) / пер. с англ. / А. Ребер. – М.: АСТ; Вече, 2003. – 592 с.

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА В СПЕКТАКЛЯХ КИТАЙСКОЙ РЕЖИССУРЫ

Сильнейший импульс развитию китайского театра в XX веке дало культурное сотрудничество китайских театральных деятелей с представителями русской театральной школы, благодаря чему были запущены трансформационные процессы, ведущие традиционную китайскую оперу к драматическому театру. Постепенно, придя к форме спектакля, отдаленно напоминающего драматические постановки европейского образца, китайские режиссеры получили больше возможностей использования в своих постановках режиссерских приемов мирового театра.

В поисках новых выразительных средств театрального искусства, новых подходов к актерскому тренингу и новой театральной системы в целом, выдающиеся китайские режиссеры были отправлены на учебу в Россию (Сунь Вэйши и Цзяо Цзюйинь). Благодаря перенятому опыту у русских педагогов-режиссеров, на сцене китайских театров на смену музыкальной партитуре пришла речевая драматургия. Первыми пробами постановок были сценки-миниатюры, иллюстрирующие бытовую жизнь, где речь использовалась импровизационно. Чуть позднее на китайской сцене появились спектакли по мотивам китайского эпоса, классической и современной литературы, где русская школа была проявлена в виде режиссерских приемов. Для актеров был разработан некий синтетический вид тренинга, включавший в себя развитие пластических, музыкальных, драматических и психологических качеств. Особое влияние на драматический театр Китая оказал реалистический психологический театр К.С. Станиславского. В 1930-е годы, благодаря гастрольным поездкам МХАТа, метод действенного анализа приобрел большую популярность и был включен в систему китайского театрального образования. До знакомства с принципами подготовки актеров психологического театра в Китае не были сформированы принципы режиссерского постановочного искусства. Мастера театра обучали молодых постановщиков, передавая им свои знания на словах в произвольной форме. Методика К.С. Станиславского привнесла в этот процесс системность, вооружив режиссеров собственным научным методом, который провозглашал целью искусства создание «жизни человеческого духа» [1, с. 22]. В обучении актеров стали использоваться такие основополагающие понятия системы, как «эмоциональная память», «физические действия», «психофизическое самочувствие», «воображение», «темпо-ритм». Благодаря освоению психофизического действия, актеры погружались во внутреннюю духовную жизнь героя «через сознательную психотехнику» [5, с. 15].

После 1958 года на фоне ухудшения советско-китайских отношений наступил спад популярности системы, а в 1960-е годы были предприняты попытки создания китайской драматической школы на базе элементов традиционной китайской оперы.

В конце 1970-х годов, по окончании периода культурной революции в Китае, система К. С. Станиславского «вернулась» на китайские подмостки, однако, ей пришлось конкурировать с новыми театральными концепциями представителей русского театрального авангарда В. Э. Мейерхольда и Ф. Б. Брехта. В. Э. Мейерхольд разработал систему условно-эстетического театра, связанную с направлением символизма. Идя по пути возврата к традиционным формам театра, он создавал спектакли наподобие праздничных зрелищ, которые были подчинены либо живописно-пластическому, либо музыкально-ритмическому началу. Противопоставляя свой театр «психологическому», он все же был глубоко психологичен. Эта характеристика его творчества была наиболее ярко проявлена в постановках в стиле трагического гротеска.

Идеи Ф. Б. Брехта были ближе к творчеству В. Мейерхольда, нежели к театру К. С. Станиславского. Его «эпический театр» стремился анализировать вместе со

зрителями события, не погружаясь в переживания персонажей. Для постановок такого типа были характерны плакатность, шаржевость, гротеск, пародия, фантастические элементы. В подобных спектаклях широко использовался прием отстранения, помогающий разъяснять при помощи актеров мысли драматурга. Однако это не значит, что творчество Ф. Б. Брехта было слишком далеко от театра К. С. Станиславского. В его пьесах, написанных почти в классическом стиле, главные персонажи раскрывались через глубокий психологизм. Очевидно, что китайский драматический театр, пропитанный идеями условно-эстетического и эпического театра, был полностью готов к восприятию революционных театральных экспериментов. Таким образом, В. Э. Мейерхольд и Ф. Б. Брехт в развитии китайского театра сыграли роль переходного этапа между психологическим и авангардным театром.

Еще одной предпосылкой возникновения приемов европейского авангарда на китайских театральных подмостках является целый ряд схожих характеристик, роднящих традиционный китайский театр и направления европейского театрального авангарда.

Течение авангарда было проявлено в 1910-х годах практически во всех видах искусства и представляло собой целую палитру синтезированных и взаимодополняемых идей, теорий, школ, концепций, которые были весьма разнородными и не подчинялись единым принципам. Данное явление художественной культуры возникло в форме ответной реакции на глобальные изменения в обществе и в культуре, вызванные научно-техническим прогрессом и социальными катаклизмами. Художественные концепции режиссеров-авангардистов зиждились на попытках создания уникальных художественных форм, максимально отдаленных от классических, консервативных. Плодом их творчества становились представления, носящие эксцентрический, эпатажный, иррациональный характер. Именно эти особенности обнаружил режиссер-конструктивист В. Э. Мейерхольд в выразительных средствах китайской оперы. Он отмечал особенную специфику передвижения китайских актеров на сцене традиционного театра, выраженную в ритмических движениях, четко выверенных и рассчитанных жестах, несущих в себе яркую пластическую выразительность. Идея создания при помощи этих приемов эксплицитной театральности, присущей театру авангарда, вдохновила режиссера-реформатора на создание «биомеханики», системы сценического движения. Воплощение на русской сцене принципов китайского театра требовало создания особой системы подготовки актеров, схожей с китайской. Благодаря ей, ученик становится синтетическим актером, способным не только к перевоплощению, но и к демонстрации цирковых трюков, боевых искусств, приемов буффонады и клоунады. В. Э. Мейерхольд, адаптировав эту систему, сделал акцент в технике актера не на изучении внутренней жизни роли, а на перенимании ее внешней, физической сути.

Концепция традиционной китайской оперы также созвучна с идеей символизма, в основе которого лежит органический синтез всех направлений искусств, объединенных музыкой. Режиссеры-символисты были увлечены синкретическими формами ритуальных действ, пантомим, ярмарочных и площадных представлений, массовых мистерий. Русский режиссер-авангардист А. Я. Таиров, взявший за основу своих представлений традиции китайского театра, сформулировал идею новой формы театра: «...это театр, сливающий органически все сценические виды искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение» [3, с. 2]. Вслед за В. Э. Мейерхольдом, он подтвердил качество синтетического артиста как необходимое условие для создания синтетического зрелища: «Его творцом может стать лишь новый мастер – актер, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства» [3, с. 2].

Изучая опыт постановок пекинской оперы, можно наблюдать ее сходства с театром направления экспрессионизма. Традиционные китайские оперные спектакли представляли собой соединение трех-четырех пьес, никак не связанных между собой. Например, в начале могла демонстрироваться комедия, потом следовал дивертисмент из номеров в жанре акробатики, хореографии и клоунады, заканчивалось представление пьесой-трагедией. Подобная структура, соединяющая в себе стилизованную пластику, уникальный вокал, трюковую составляющую напоминала «экспрессионистское» кабаре, получившее широкую популярность в Европе [4, с. 8].

Философия традиционного китайского театра тяготеет к идеям театрального направления дадаизма, который утверждает человека-наблюдателя, созерцающего идущие по спирали зримые изменения, где через человека совершается все, при этом он не совершает ничего.

Концепция футуризма, связанная с освобождением сцены от живого человека, созвучна с приемами китайского театра, в котором образ-маска (образ-символ) заменяла живого человека. Актер китайской оперы символизировал идею, проявленную в художественном образе при помощи органичного сочетания внешних выразительных средств (костюма, маски, вокала и пластики). Каждая идея выражалась в определенном амплуа (шэнь, дан, цзин, мо, чоу), которому артист должен был соответствовать по технике. Таким образом, актерская задача в китайской опере сводилась к представлению образа-маски по традиционному устоявшемуся шаблону, а мастерство артиста выражалось в максимально отработанной технике (жестикуляция, вокал, боевое искусство, акробатика). Задачей режиссера в таком представлении являлся выбор жестов и поз из традиционного набора. Время и пространство в китайской опере решалось весьма условно: один жест мог символизировать огромное действие, прием кругового движения обозначал смену места действия, воображение зрителей было призвано компенсировать отсутствие декораций. Подобные приемы можно было наблюдать в футуристическом театре, где действовали клоуны и маски, переносящие акцент зрителей с сюжета на эксцентризм и аттракционность представления.

Придя на сцену китайского драматического театра в период 1980-х – 1990-х годов, европейский театральный авангард, у истоков которого стояли П. Брук, Г. Крэг, А. Арто и т. д., поспособствовал появлению новых художественных концепций, рожденных идеей воспроизведения на сцене определенного аналога или альтернативной модели мира. Исследователь театра В. О. Бочаров определяет режиссерские поиски в области авангардного театра «к поиску жанрового и стилистического языка» [2, с. 18]. Из этого можно заключить, что эксперименты по внедрению в китайский драматический театр приемов европейского авангарда шли в направлении поиска уникальной театральной лексики, которая была проявлена в специфике актерской игры (речи, пластике), особенностях сценографии, определении меры участия зрителя в театральном действе, создании уникального образа спектакля.

Таким образом, первой предпосылкой возникновения элементов европейского авангарда в спектаклях китайской режиссуры является прежде всего факт трансформации китайского театра из формы традиционной оперы в форму драматического театра, чему поспособствовало сотрудничество китайских режиссеров с русскими театральными деятелями, представителями «психологического театра». Второй предпосылкой явилось влияние театральных систем «условно-эстетического» (В. Э. Мейерхольд) и «эпического» (Ф. Б. Брехт) театров. Третьей предпосылкой стало определенное количество схожих характеристик, роднящих традиционную китайскую оперу с такими направлениями театрального авангарда, как конструктивизм, экспрессионизм, символизм, дадаизм, футуризм.

Литература

1. Алексеев-Апраксин, А. М. Восток в культуре Петербурга: автореф. дис. ...докт. культ.: 24.00.01 / А.

М. Алексеев-Апраксин; С-Пб. гос. ун-т. – С-Пб., 2011. – 43 с.

2. Бочаров, В. О. Генезис понятия «режиссерское решение» как преодоление классической поэтики» / В. О. Бочаров. – М.: Рос. гос. ин-т театр. иск-ва, 2018. – 60 с.

3. Ван, Жэнгуо. «Стиль» китайской традиционной оперы в искусстве А. Я. Таирова / Жэнгуо Ван. – СПб.: Рос. гос. ин-т сцен. иск-в, 2018. – 3 с.

4. Максимов, В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто: автореф. дис. ...докт. иск.: 17.00.01 / В. И. Максимов ; Рос. акад. театр. иск-ва – СПб., 2001. – 16 с.

5. Цуйчжэнь, Лян. Некоторые проблемы китайско-русских театральных связей. Драматургия Алексея Арбузова и Виктора Розова на китайской сцене 1950-х – 1980-х гг.: автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.01 / Лян Цуйджэнь; С-Пб. Гос. ин-т т-ра, муз. и кинемат. им. Н. К. Черкасова – СПб., 1992. – 21 с.

Янчуревич Т.А.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

МАСТЕР-КЛАСС КАК УСПЕШНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ БАТЛЕЙКА

Деятельность народного театра кукол батлейка представляет одну из интереснейших страниц в истории белорусского театрального искусства. Изучение этого вида театрального творчества имеет большое значение при разработке вопросов, связанных с историей белорусского театра, драматургией и театрально-декоративным искусством. Среди исследований выделяются труды выдающегося белорусского искусствоведа Г.И. Барышева, который рассматривал данный вид народного театра кукол в различных аспектах, в том числе и его современное состояние.

Первоначально театр кукол батлейка существовал лишь в одном формате, а именно в непосредственной демонстрации батлеечных спектаклей зрителям. Секреты по изготовлению батлеечного ящика и кукол, а также особенности проведения самого батлеечного представления передавались из поколения в поколение [1, с. 201]. Современный этап развития батлеечного искусства предполагает наряду с демонстрацией непосредственно спектаклей также проведение различных мастер-классов, направленных на распространение знаний по изготовлению батлеечного ящика и кукол, а также передачу опыта, приобретаемого в процессе повышения уровня актерского и ораторского мастерства посредством прямого участия в батлеечных спектаклях.

Проводимые периодически в Республике Беларусь профильными специалистами мастер-классы по батлейке с увеличивающейся частотой, а именно по ее изготовлению и проведению постановок позволяют констатировать наличие тенденции к росту интереса белорусов к такому древнейшему театру, как батлейка, и, вместе с тем, к расширению охвата аудитории среди детского и взрослого поколений белорусов соответственно. Приобщение молодого поколения к искусству в целом и театральному искусству в частности в определенной степени содействует формированию и развитию нового поколения, обладающего качествами полноценной сформировавшейся личности.

Проведение мастер-классов по изготовлению батлейки, а также по демонстрации батлеечных спектаклей позволяет привлечь внимание значительной части белорусского общества к процессу возрождения и развития батлеечного искусства. Полагаем, что охват аудитории необходимо начинать с детского возраста, поскольку это позволит в значительной степени ускорить процесс приобщения к искусству, а также формирования культурно-развитой личности – основы для создания современного информационного общества в Республике Беларусь.

Отметим, что наряду с вышеизложенным, наблюдается рост интереса к театру кукол батлейка и среди взрослого поколения ввиду расширения спектра тематик, представляемых зрителям. Проведение мастер-классов по созданию батлеечных представлений на различную тематику позволяет оценить уровень заинтересованности к различным тематикам как у взрослого, так и у детского поколений, проявляющих

интерес к традиционному белорусскому театру кукол. Особое любопытство для зрителя представляет непосредственное умение актера через куклу передавать всю палитру чувств героя представления, а также умение изменять свой голос по интонации и громкости в зависимости от развития сюжета. Задачей специалистов, проводящих мастер-классы по батлейке (как по изготовлению, так и по части непосредственно проведения спектаклей), является обучение необходимым навыкам и передача знаний: во-первых – детям, которые нередко принимают активное участие в батлеечных постановках, а во-вторых – всем взрослым, в том числе различным специалистам из домов или центров культуры и творчества, желающим получить и закрепить свои знания в области батлеечного искусства.

Сегодня периодически проводятся фестивали и форумы, в рамках которых для всех желающих демонстрируются мастер-классы по батлейке, позволяющие привлечь большее внимание к древнейшему белорусскому народному театру кукол. В свою очередь, увеличение частоты показов спектаклей и мастер-классов по батлейке, в том числе и на фестивалях и форумах, позволяет нам констатировать тенденцию к повышению заинтересованности общества в данном театре. Примером могут послужить мастер-классы по батлейке в рамках Международного рождественского фестиваля батлеечных и кукольных театров «Нябёсы», где подробным образом показывают на практике и рассказывают об изготовлении стержневых кукол, декорировании батлеечного ящика, технике кукловодства и др. В рамках Минского форума уличных театров в 2014 г. под руководством художника-реставратора А.А. Выгонной состоялся мастер-класс «Чароўная скрыня Батлейка», на котором детально рассматривались различные способы декорирования батлеечных кукол и ящиков, их отличительные особенности в зависимости от местности происхождения.

Наряду с характерными особенностями, присущими традиционной форме батлейки, в последнее время в батлеечных представлениях стали применяться современные компьютерные технологии и профессиональная специализированная аппаратура. Проведение мастер-классов с использованием вышеуказанных инновационных технологий способствует увеличению интереса как со стороны специалистов, занимающихся батлейкой, так и со стороны детей и молодежи школьного возраста, которые принимают участие в создании и воплощении батлеечных постановок.

Привлечение к участию в мастер-классах по батлейке учащихся общеобразовательных и специализированных школ позволяет формировать и развивать у последних в дальнейшем интерес к белорусской культуре и комплекс навыков и способностей, необходимых для развития общества в современных условиях. Так, по мнению автора Г.Ф. Шауро, занимающегося исследованиями в области театра кукол батлейка, «умелое применение кукольного театра приносит немалую поддержку в будничной деятельности дошкольного учреждения по умственному, нравственному, идейно-эстетическому воспитанию детей» [2, с. 121]. Проведение мастер-классов, посвященных изучению театра кукол батлейка на базе средних школ и гимназий для руководителей театральных студий и кружков, позволяет качественно повысить уровень любительских батлеечных постановок в целом и применить полученные знания для улучшения подготовки актеров рассматриваемого театра.

Следует отметить, что в сложившихся условиях сложной санитарно-эпидемиологической обстановки в мире является целесообразным проведение мастер-классов по батлейке в дистанционном формате с использованием комплекса современных информационно-коммуникационных технологий. Так, например, в 2021 г. на базе ГУО «Средняя школа № 23 г. Могилёва» прошел мастер-класс «Белорусская батлейка», который организовал педагог дополнительного образования Г.В. Роговин. Данный мастер-класс был также записан в видео-формате и представлен для ознакомления в глобальной сети Интернет. Во время проведения этого мастер-класса

дети продемонстрировали достаточно высокий уровень владения знаниями и навыками, необходимыми при изготовлении кукол, батлейки, а также проведения самих спектаклей. Среди навыков учеников отдельно можно отметить следующие: умение четко, ясно и последовательно излагать свои мысли, знания и умения в изготовлении кукол (деревянных и тканевых), навыки работы в группе (в том числе и со сверстниками, и взрослыми) и др. Таким образом, несмотря на сложившуюся санитарно-эпидемиологическую обстановку в частности в Республике Беларусь и в мире в целом, была найдена возможность рассказать об истории белорусского театра кукол батлейка и особенностях его изготовления.

Участие в мастер-классах по батлейке дает возможным образом ускорить процесс социализации детей посредством обучения и развития у них в дальнейшем актерских навыков. Наблюдая за мастер-классами по батлейке и принимая участие в ее представлениях в дальнейшем самостоятельно, дети привыкают работать в группе, тем самым упрощая и ускоряя процесс дальнейшей их социализации.

Вместе с тем, в процессе обучения изготовлению батлейки, а также обучения актерским навыкам для участия в спектаклях дети в определенной степени учатся взаимодействию не только со своими сверстниками, но также и взаимодействию со взрослыми, что в дальнейшем может оказать положительное воздействие и на процесс общения детей со взрослыми в целом и внутри семьи в частности.

В процессе обучения актерским навыкам с целью участия в батлеечных постановках и спектаклях, актёрская деятельность воспринимается детьми в качестве некой игры, что также позволяет в ненавязчивой форме привлекать внимание и дополнительно заинтересовывать последних отдельными элементами белорусской культуры, а также традициями и обычаями, сохранившимися в Беларуси с давних времен.

Проведение мастер-классов по батлейке и дальнейшее привлечение внимания к ней детей позволяет выявить и развить у них определенные способности к театральному искусству, музыкальные способности, художественные и пр. Особого внимания заслуживает тот факт, что своевременно обнаруженный и раскрытый определенный талант ребенка позволяет в большей степени заинтересовать их батлейкой, а также помочь в некоторой степени с выбором направления будущей профессии (актерство, дизайн, драматургия, история, литература, музыка, режиссура, филология и др.).

Заслуживает отдельного внимания и тот факт, что многие из современных престижных специальностей требуют высокого уровня владения навыком ораторского искусства. Участие детей в мастер-классах по батлейке, а также в подготовке к кукольным представлениям и собственно участие их непосредственно в батлеечных постановках позволит детям в значительной степени развить ораторские навыки, а именно участие в мастер-классах по батлейке в последствие будет иметь положительный эффект при поступлении на обучение в ВУЗ либо устройстве на работу по кругу престижных профессий. Развитый навык ораторства также позволит в значительно более легкой и непринужденной форме общаться в быту, достаточно четко, ясно и предельно понятно излагать свою точку зрения по определенным фактам.

Структура конструкции батлеечного ящика и кукол, по сути, является достаточно простой и изготовление их доступно не только узкоспециализированным мастерам, но и большинству людей при условии, что последние приложат достаточное количество усилий для изготовления данных объектов театрального искусства. Уровень развития современных компьютерных и информационных технологий, а также их общедоступность и повсеместное распространение доступа к глобальной сети Интернет, наряду с отсутствием необходимости наличия высокого уровня профессионализма и мастерства в изготовлении батлеечного ящика и кукол позволяют практически всем желающим приобщиться к театральному искусству не только изготовить данные

объекты батлеечного театра и попытаться самостоятельно подготовить спектакль, но и поделиться своим опытом, идеями совершенствования батлейки в онлайн-формате друг с другом в неограниченном по количеству участников формате (например, в формате видеоконференции посредством использования платформы Zoom и др.). Использование такого формата для данных видов деятельности может стать наиболее актуальным для школьников и их родителей, непосредственно оказывающих необходимую помощь в изготовлении батлеечного ящика и кукол и, вместе с тем, в подготовке батлеечного спектакля. Процесс изготовления батлеечного ящика и кукол, по сути, являются настолько простыми, что их создание для дальнейшего использования в любительских батлеечных спектаклях возможно, в том числе, и в домашних условиях.

Проводимые на высоком профессиональном уровне в Республике Беларусь мастер-классы по театру кукол батлейка позволяют его участникам с одной стороны почувствовать связь исторических эпох через призму творческих и художественных представлений, а с другой стороны они содействуют развитию и совершенствованию комплекса межличностных отношений на разных уровнях и плоскостях.

В период сложной мировой обстановки общество особенно остро нуждается в таких элементах современной культуры, сохранившей ценности и традиции минувших столетий, которые позволяют сохранить и воспитывать у современной молодежи черты, присущие сформировавшейся, самостоятельной и духовно-развитой личности. Привлечение детской аудитории к театру батлейка позволит в достаточно ненавязчивой форме посредством проведения спектаклей по мотивам различных сказок сформировать и культивировать в дальнейшем культурные ценности у детей, тем самым содействуя формированию у последних навыков и качеств, присущих сформировавшейся личности.

Комплекс традиций и новаций, представляемых зрителям в современных постановках театра кукол батлейка, а также проводимые мастер-классы по батлеечному театру позволят нам сделать вывод, что в дальнейшем театр батлейка будет активно развиваться, приобретая все новые качества и, одновременно с этим, сохранит свои исторические корни и традиции. Таким образом, можно констатировать тенденцию к развитию театра кукол батлейка на современном этапе в Республике Беларусь.

Литература

1. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / Академия наук Белорусской ССР, Институт искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1990. – 384 с.
2. Шауро, Г. Ф. Народные основы художественного оформления белорусской батлейки XIX – начала XX столетий / Г. Ф. Шауро // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти У. Д. Розенфельда (Гродно, 8–9 апреля 2008 г.): в 2 ч. / редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2008. – Ч. 2. – С. 119–126.

Ярмалінская В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТВОРЫ ЯКУБА КОЛАСА НА БЕЛАРУСКАЙ СЦЭНЕ (да 140-годдзя з дня нараджэння Я. Коласа)

Пасля прагляду 2 лютага 1912 года спектакля “Пашыліся ў дурні” К. Крапіўніцкага, пастаўленага Віленскім драматычным гуртком, Якуб Колас напісаў свой водгук у газеце “Наша Ніва”, выказаў шчырае захапленне беларускай трупай і прызваў “шырыць ідэю тэатра, несці яго ў сёлы і мястэчкі, у самыя нізіны...” Праз пяць год, у 1917 г. ім была апублікавана кніга пад назвай “Сцэнічныя творы”, якая ўключае двухактавую п’есу “Антось Лата” і невялікую замалёўку “На дарозе жыцця”. Першая назва прыцягнула ўвагу Фларыяна Ждановіча, і ў год напісання была пастаўлена Першым таварыствам беларускай драмы і камедыі [2, с. 532]. Амаль на працягу ўсёй

сваёй творчасці Я. Колас звяртаецца да драматургіі. Так, у 1925 г. ім была напісана п'еса “Забастоўшчыкі”, у якой асветлены падзеі настаўніцкага з'езда 1906 г. Удзельнікам падзеі быў і сам аўтар. У 1926 г. пачынае працу над п'есай “Вайна да пабеднага канца”, якая мае некалькі назваў і варыянтаў. Апошні датуецца 1937 годам і вядомы як “Вайна вайне”. У гэтым жа годзе п'еса была ўзята да ўвасаблення на сцэне Другім беларускім дзяржаўным тэатрам. Пастаноўку ажыццявіў В. Дарвішаў (мастакі А. Басулаеў і В. Філіпаў, кампазітар М. Карасёў). Жанр спектакля быў вызначаны як сацыяльная драма, яго ідэя – ператварэнне імперыялістычнай вайны ў грамадзянскую. Як адзначае “Гісторыя беларускага тэатра”: “У пастаноўцы ўдзельнічаў моцны акцёрскі ансамбль: Ц. Сяргейчык (Мікіта), Л. Мазалеўская (Караліна), А. Ільінскі (бядняк Дзям'ян), П. Малчанаў (ураднік Шышла), П. Іваноў (Патап Думака), Т. Бандарчык (бабка Насця)” [1, с. 342]. У газеце “Віцебскі пралетарый” 20 сакавіка 1937 г. Я. Колас пісаў: “Я рад, што наша сумесная работа не загінула дарма. Я ніколі не адчуваў такога творчага ўздыму, перачытваючы свае творы, як зараз, калі адзін з іх пачуў і ўбачыў са сцэны. З гэтага моманту я буду працаваць для сцэны і надалей”. У гэтым жа 1937 г. Коласам у тэатр была перададзена п'еса “У пушчах Палесся”, напісаная па матывах аповесці “Дрыгва”. Яе рэжысёрам-пастаноўшчыкам стаў В. Дарвішаў (мастак спектакля А. Басулаеў, кампазітар В. Карасёў). Цэнтральным вобразам з'яўляецца Дзед Талаш, камандзір партызанскага атрада. “Вобраз Дзеда Талаша ў выкананні А. Ільінскага”, – пісаў Я. Колас 10 красавіка 1938 г ў газеце “Камунар Магілёўшчыны”, – поўнасьцю зліт з маім прадстаўленнем аб Талашу ў жыцці. Усё тое, што было мною задумана ў гэтым вобразе, Ільінскі здолеў раскрыць і выдатна перадаць глядачу”.

“Навальніца будзе” – такую назву атрымала на сцэне Тэатра імя Я. Коласа драма ў трох дзеях з пралогам і эпілогам “На ростанях”. Прэм'ера спектакля адбылася ў снежні 1958 г. (рэж. Г. Шчарбакоў, мастак Я. Нікалаеў, кампазітар Л. Маркевіч). Вялікае значэнне пастаноўшчыкамі было нададзена Пралогу, які падкрэсліваў умоўна-метафарычнае вырашэнне сцэнічнага дзеяння.

Сваю гісторыю тэатральных пастановак мае паэма “Сымон-музыка”. У 1976 годзе яна была пастаўлена на коласаўскай сцэне В. Мазынскім, які адзначыў жанр спектакля як “драматычная балада”. “Гісторыя беларускага тэатра” адзначае, што спектакль вельмі адрозніваўся сваёй эстэтыкай ад папярэдніх работ тэатра. Ён вызначаўся ўмоўна-алегарычным аповедам. У спектаклі многае вырашала сцэнаграфія А. Салаўёва. “З самага пачатку мастак А. Салаўёў уводзіў глядача ў рамантычны свет коласаўскай паэзіі, сцэнічную прастору замыкае маляўнічы заднік. На ім зіхацяць, пераліваюцца розныя колеры, ствараючы размытыя фантастычныя малюнкі, якія асацыююцца з таямнічым гушчаром лесу, з дзівосным квітнеючым лугам, з ярка ззяючай вясёлкай. У цэнтры – сонечны дыск, які то мігаціць радасна і святочна, то агортваецца чорнымі фарбамі, то патанае ў трывожнай крывавай чырвані” [1, с. 232]. Сцэнаграфія была лаканічнай і прастай па пабудове: зменлівыя жывапісныя палотны і сціплыя прадметы на планшэце сцэны прадстаўлялі рэальны свет існавання галоўнага героя. Побач з ім, у гэтай прасторы лунаў таямнічы сусвет музыкі, якая імкнулася высока ў бясконцасць і была збавеннем ад пакут і выпрабаванняў лёсу, з якімі сутыкаўся Сымон (кампазітар С. Картэс). Цэласную завершанасць музычнага вобраза “Сымона-музыкі” дапамагалі стварыць мяккія па танальнасці народныя песні ў выкананні Т. Мархель, якая выконвала ролю Маці Сымона. Яркія народныя вобразы стваралі акцёры: С. Шульга – Сымон, Т. Ліхачова – Ганна, Князь – Г. Шкуратаў, Курыла – Я. Шыпіла, Жабрак – Т. Кокштыс. Спектакль захоўваўся ў рэпертуары тэатра да 1989 года.

У лістападзе 2018 г. “Сымон-музыка” Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Коласа быў пастаўлены Міхаілам Краснабаевым (кампазітар А. Краснабаеў, харэаграфія Д. Юрчанка). Сыграны і прачытаны маладымі акцёрамі натхнёна і кранальна. Твор любімы кожным беларусам, прывабны вядомым паэтычным тэкстам,

дзеючымі асобамі, змяшчае ў сабе вялікі сэнс чалавечага існавання. Няпросты шлях творцы праходзіць у спектаклі Сымон-музыка – Дзмітрый Каваленка. Вобраз, створаны акцёрам, мае непасрэднае дачыненне да тэатра сімвалісцкага. Сцэна на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння з’яўляецца зменлівай і шматфарбнай, дзякуючы прасекцыйнай і светлавой дэкарацыям. У асобных мізансцэнах святло вырашае і свядома падкрэслівае ўнутраны эмацыйны стан персанажа. Галоўны герой існуе ў амаль бясконцай, ірэальнай прасторы, створанай мастаком Святланай Макаранка, і з’яўляецца сімвалам яркай творчай асобы, таленту, які, як правіла, не прызнаецца пасрэдным атачэннем. Выразныя чатыры вобразы-сімвалы – Старога, Курылы, Жабрака і Дзеда Данілы – стварае Тадэвуш Кокштыс. Будучы амаль усё дзеянне на першым плане, на авансцэне, акцёр імгненна пераўвасабляецца ў канкрэтнага персанажа, які нясе сваю выключную значнасць у спектаклі. Тэатр імя Я. Коласа ў няпростым жанры паэтычнага тэатра, нават у невялікіх ролях і эпізодах, прадставіў сваю таленавітую труп – як сталы яе склад, так і моладзь.

Павольным па рытму і паэтычным атрымаўся спектакль “Сымон-музыка” Я. Коласа ў пастаноўцы М. Пінігіна і сцэнаграфіі А. Сарокінай (2005) на сцэне Тэатра імя Я. Купалы. Яго жанр быў заяўлены, як “містэрыя”, што ў перакладзе з грэчаскага азначае “таінства”. Гісторыя лёсу Сымона-музыкі прадстаўлена тэатрам у шэрагу пабудаваных карцін, якія, захоўваючы рамантычную павольнасць аповеду, знітоўваюцца ў адзінае таёмнае сцэнічнае дзеянне. Відовішчна-вобразны рад “Сымона-музыкі” падпарадкаваны рэжысёрскай задуме. Ён падкрэслівае лірыка-рамантычную плынь спектакля, надае загадкавасць і маляўнічасць стройным мізансцэнам. Гэтаму садзейнічаюць выразныя сцэнаграфічныя прадметы: празрыстая суперзаслона, незвычайнае зменлівае люстэрка, якое не толькі ўпрыгожвае сцэнічную прастору, але і па-свойму адлюстроўвае асобныя падзеі.

У 1982 г. у рэпертуары Коласаўскага тэатра з’яўляецца новы спектакль “На дарозе жыцця”, прадстаўлены ў жанры драматычнай паэмы (аўтары інсцэніроўкі У. Ганчароў і В. Мазынскі; сцэнаграфія А. Салаўёва, музыка С. Картэса і М. Красоўскага). Эскіз А. Салаўёва да спектакля ўяўляе сабой экспрэсіянісцкае палатно, на якім зафіксаваны трывожны, неакрэслены стан галоўнага героя, які застаецца сам з сабою на перакрываванні двух містычных і невядомых для яго сусветаў. Карціна выканана ў халодных шэра-сіняватых размытых колерах, у яе ўпісваюцца ледзь бачныя, нібы прывідныя, схаваныя ў мроях, рэальныя прадметы: калодзезнае вядро на вяроўцы, павозка, нахілены ўказальнік з павешанай на яго белай кашуляй. Малюнак мастака – гэта зафіксаваны сон героя, у якім праз згусткі фарбаў паўстаюць вобразы дзяцінства, і на якіх трымаецца яго трывога і неакрэсленая будучыня.

Многія тэатральныя калектывы звярталіся і звяртаюцца да “Новай зямлі”, як аднаго з любімых твораў знакамітага класіка. Жыццё і лёс беларускай сям’і, змаганне Міхала за чалавечую годнасць і незалежнасць – галоўная, але не адзіная сюжэтная лінія твора. Вялікае значэнне ў ім маюць апісанні прыроды, якая падаецца шматпланавая і шматбаковая. Лес, у якім жывуць героі, з’яўляецца жывой істотай, дае ім сілы і адчасова даруе падтрымку, надзею на святло, прыгажосць: “Старыя хвой і яліны далёка кінуўшы галіны глядзелі хораша, любоўна...” Адначасова жывапіснасць, шматколернасць квітнеючай прыроды выступае антытэзай сацыяльнай тэмы твора. Побач з вольнымі дрэвамі і раслінамі пакутуе прыніжаны чалавек, дабіваецца справядлівасці да самай смерці.

У 2000 г. на сцэне Тэатра імя Я. Коласа адбылася прэм’ера спектакля “Зямля” па матывах паэмы “Новая Зямля” (рэж. В. Баркоўскі, мастак У. Матросаў, харэаграфія В. Колесава, кампазітар А. Крыштафовіч). Сцэнічнае дзеянне разгорвалася на амаль аголенай сцэне, якая ўяўляла сабой пустое поле. Паступова гэта прастора запаўнялася людзьмі, для якіх зямля з’яўляецца і штодзённай працай, і сэнсам жыцця. Кожны з выканаўцаў паўставаў вобразам-сімвалам і надаваў вершаванаму тэксту глыбокае

філасофскае гучанне.

Па матывах “Новай зямлі” у тэатры аднаго акцёра “Зніч” быў пастаўлены паэтычна-драматычны монаспектакль “Красёнцы жыцця” (аўтар інсцэніроўкі і рэжысёр-пастаноўшчык Г. Дзягілева). У выкананні А. Кашперава паўставала і гісторыя простага чалавека, і асоба паэта, Песняра, пакутуючага за свой народ.

Эпічная паэма Я. Коласа “Новая зямля” у 2017 г. была пастаўлена Брэсцкім тэатрам лялек (рэж. А. Янушкевіч) і прымеркавана ад 135-годдзя з дня нараджэння паэта. Аўтар тэатральнага варыянту беражліва абыходзіцца з коласаўскім тэкстам. У паэтычных радках знойдзены асаблівасці характару кожнага персанажа. Энергічным і напорыстым паўстае Міхал (Р. Пархач), працавітая, пазбаўленая ілюзій Ганна (Л. Верста), задумлівы і рамантычны Антоні (К. Крыштаповіч). У тэатральным апаведзе не проста пераказваюцца вядомыя карціны паэмы, а перад гледачамі паўстае відовішча захапляльнае, вынаходлівае па рэжысуры і сцэнаграфіі (мастак Т. Нерсісян). У пастаноўцы задзейнічаны амаль усе існуючыя разнастайныя лялькі: аб’ёмныя, роставыя, плоскія, марыянеткі. Сістэмы лялек ажываюць, дзякуючы майстэрскаму акцёрскаму ансамблю. Акцёры ствараюць выразныя вобразы паэмы і ў “жывым плане”. Вобразы прыроды, якія ўзнікаюць у паэме, візуалізаваны наступным чынам: статная Зіма (С. Шутак) апранута ў сукенку, упрыгожаную аб’ёмным арнамантам, падобную да снежнай гурбы і з доўгіх, з прарэзамі рукавоў час ад часу сыпле снегам. Сарамлівыя Хмары (Ю. Абеднікава і М. Жмінько) хаваюцца ў празрыстыя цюлевыя капялюшыкі, у якія ўманцiраваны ліхтарыкі-маланкі. Хвароба паўстае непрывабнай, нехайнай жанчынай, ад якой хочацца пазбавіцца. Спектакль нагадвае чароўную шкатулку, у якой захоўваецца самае нечаканае, незвычайнае: шчупак ператвараецца ў русалку; стол – у вазок, а потым – у труну, Пан на кані – у помнік самому сабе. Нябожчык ператвараецца ў сухое дрэва без кроны. Упершыню, тэатрам лялек убачана так многа у тэксце хрэстаматыйнай, геніяльнай паэмы! Крэатыўная форма спектакля заварожвае гледача, прымушае па-новаму слухаць кожнае аўтарскае слова і па-новаму разгадваць кожнага героя.

Прыгожае слова паэта, яго творы, напоўненыя глыбокім зместам, знаходзяць сваё ўвасабленне і ў іншых відах мастацтва – у музыцы і кіно. Так, паводле аповесці “Дрыгва” кампазітар А. Багатыроў стварыў оперу “У пушчах Палесся”, якая была пастаўлена ў 1939 г. на сцэне Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. На гэтай жа сцэне ў 1982 г. увасоблена опера Ю. Семянякі пад аўтарскай назвай “Новая зямля”. Таксама ў 1982 г. рэжысёрам У. Трэцяковым быў зняты фільм “Новая зямля” (аператар В. Булдык, кампазітар А. Чыркун, мастак В. Казлоў). Якуб Колас працягвае жыць у гэтых творах і многіх новых, якія, спадзяемся, хутка з’явяцца і ў кінамастацтве і на тэатральных падмостках.

Літаратура

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983–1987. – Т. 3. – Кн. 2. : Тэатр савецкай эпохі, 1962–1984 / Т. Гаробчанка [і інш.] ; рэд. А. В. Сабалеўскі. – 1987. – 431 с.
2. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002–2003. – Т. 1 / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2002. – 568 с.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

Гапличник Н.Ю.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ЛИТУРГИЧЕСКАЯ И ВНЕЛИТУРГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

Актуальным проблемам сохранения и развития лучших отечественных традиций детского хорового творчества посвящен достаточно обширный ряд современных научных и практико-ориентированных статей. Среди авторов – хормейстеры и педагоги, музыковеды и исполнители. Насущность анализа накопленного методического опыта и применения ведущих методик певческого образования обсуждаются на уровне международных конференций, тематических семинаров, круглых столов и мастер-классов [1, с. 4]. Большинство подобных работ посвящены развитию хорового воспитания и исполнительства в условиях светских учебных заведений. В то время как формированию хоровой культуры среди молодежи способствуют и постижение многовековых певческих традиций в пространстве храмовой культуры.

В различные исторические периоды существования православия на белорусских землях приобщение подрастающего поколения к традициям религиозного творчества считалось неотъемлемой частью духовного воспитания, и наиболее эффективной его формой выступало певческое воспитание в рамках церковно-приходских школ. Так, к началу XX века на гродненских землях сложилась стройная система начального музыкального образования через вовлечение учащихся в певческую литургическую и внелитургическую практику [2].

На сегодняшний день Гродненская православная епархия насчитывает 52 приходские воскресные школы, в которых обучаются более 2 000 человек. В большинстве этих школ в учебную практику введен церковный хор. Главной целью хоровых занятий в церковно-приходских школах определяется духовное и эстетическое воспитание подрастающего поколения через действенное приобщение к богослужениям и традициям церковного искусства. Так, детские коллективы исполняют избранные песнопения Божественной литургии антифонно с клиросным хором храма, реже – литургию целиком. В репертуар входят несложные песнопения обиходных напевов, а также церковные произведения композиторов XIX–XX веков.

Привлечение детей к совместному пению на богослужении, чередуясь с постоянным клиросным хором, видится формой наиболее удобной в условиях приходской практики, а потому широко распространенной. Среди епархиальных коллективов, в которых дети участвуют в службе подобным образом, можно назвать детские хоры воскресной школы храма преподобной Марфы г. Гродно (регент – Дарья Борель), храма иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» г. Мосты (регент – Злата Саверченко), храма святого Архангела Михаила г. Щучин (регент – Вероника Диско). Детский хор Свято-Рождество-Богородичного ставропигиального монастыря г. Гродно под руководством Марии Войтко еженедельно участвует не только в литургии, но и в пении всенощного бдения.

В репертуар детских хоров входят песнопения на канонический текст, распеваемые обиходными напевами, которые можно достаточно легко освоить на раннем этапе хорового воспитания. Это позволяет привлекать в хор детей младшего школьного возраста. Например, «Богородице Дево, радуйся» на четвертый тропарный глас, «Царю Небесный» на шестой стихирный глас, «Достойно есть» болгарского распева, «Отче наш» и другие. Дальнейшее обучение базируется на основе постепенного расширения репертуарного списка богослужебных песнопений, с

усложнением фактурной и методико-гармонической музыкальной составляющей. Партитуры отбираются по принципу технической возможности исполнения песнопения данным составом (двух-, трех-, четырехголосие) и их стилистическим соответствием певческой церковной традиции. Как правило, обиходными напевами исполняются ектении, начальные антифоны, Трисвятое, Достойно есть, Тело Христово.

Более сложной формой хорового воспитания детей можно назвать полное исполнение Божественной литургии [5]. В Гродненской епархии три коллектива воплощают подобную практику еженедельно: молодежный ансамбль Свято-Покровского кафедрального собора г. Гродно (регент – Алиса Айкян), детский ансамбль Свято-Владимирской церкви г. Гродно (регент – Татьяна Князева) и детско-юношеский хор храма в честь святителя Николая Чудотворца г.п. Берестовица (регент – Вера Яромич). Основу коллективов составляют дети среднего и старшего школьного возраста, так как для исполнения полного богослужения от певцов требуются достаточно устойчивые певческие навыки. Основные задачи вокально-хорового воспитания, которые приходится решать руководителю этих хоров, находятся на разных образовательных уровнях. Регенту необходимо развивать у детей первичные певческие, ансамблевые и хоровые навыки, постоянно разучивать неизменяемые богослужебные песнопения обиходных напевов и авторских композиторских сочинений. Обязательным становится устойчивое освоение песнопений осмогласия (тропари, кондаки, прокимны) как основы богослужебной певческой системы. Как правило, не исключаются из хоров и школьники младшего школьного возраста. К основному составу присоединяются музыкально одаренные и психологически устойчивые дети, способные выполнять хоровые задачи на протяжении всего богослужения. Таким образом в коллективах соблюдается преемственность поколений, позволяющая сохранять стабильность контингента, расширение хорового репертуара и повышение уровня исполнительской культуры.

Кроме непосредственного певческого воспитания, действенное вовлечение в процесс богослужения подрастающего поколения способствует приобщению их к сформировавшимся духовно-нравственным ориентирам, сохраняющимся в условиях религиозной среды, и историко-культурным ценностям в их региональных и национальных проявлениях.

Важной составляющей вокально-хорового воспитания является участие детских церковных хоров во внелитургической деятельности. В Гродненской епархии этому способствует уникальная фестивальная практика, развивающаяся на протяжении двадцати лет – проведение Международного фестиваля православных песнопений «Коложский Благовест» [3]. Фестиваль является двухтуровым конкурсом, где хоровые коллективы оцениваются профессиональным жюри, в состав которого входят регенты, музыковеды и композиторы из Беларуси, России, Украины, Польши, Латвии, Румынии и Франции. Среди восьми категорий конкурса отдельно выделены две детско-юношеские – детские хоры и детские ансамбли.

Первый тур фестиваля, который для коллективов Гродненской епархии является отборочным, проходит в неделю после праздника Рождества Христова, т.е. во время святок. Все детские хоры воскресных школ в обязательном порядке подготавливают к прослушиванию конкурсную программу, состоящую из 4-5 песнопений. В последние годы можно отметить ряд положительных тенденций в репертуарной политике детских коллективов. Так, чаще стали исполняться обиходные песнопения, несущие тип устойчивой храмо-богослужебной певческой традиции, а не сложные авторские сочинения. Например, в 2020 году в исполнении детских хоров прозвучали «Богородице Дево, радуйся» саровского и афонского напевов, «Отче наш» болгарского напева, кондак Рождества Христова киевского распева. Кроме того, исполняются колядки на белорусском языке, а также религиозные песни из богогласников Варшавского и Санкт-Петербургского изданий.

Подготовка к ежегодному выступлению на фестивале «Коложский Благовест», как интенсивная творческая форма внебогослужебной практики, стала для некоторых хоров импульсом к участию и в масштабных проектах, таких как, например, Международный фестиваль «Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej» (Польша). За последние десять лет несколько епархиальных коллективов завоевывали награды этого престижного конкурса в разных категориях.

Высоким профессиональным уровнем хорового исполнительства отличается детско-юношеский хор храма святителя Николая Чудотворца г.п. Берестовица, которым со дня основания руководит выпускница филологического факультета Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка Вера Яромич. Обладая ярким талантом организатора и хормейстера, В.В. Яромич сумела добиться высокого уровня музыкальной слаженности коллектива, ансамблевости и динамической выразительности. Звучание этого коллектива отличается интонационной чистотой, тембральной звонкостью, метроритмической четкостью. Концертный репертуар богослужебного хора составляют сложные хоровые партитуры композиторов-классиков русской духовной музыки, такие как Д. Бортнянский Хоровой концерт № 6 «Слава во вышних Богу», А. Архангельский «С вышних призирая», П. Чесноков «Верую», К. Шведов «Разбойника благоразумного», Г. Свиридов «Святый Боже».

Подобное участие детских хоровых коллективов в фестивалях и конкурсах является стимулом к активизации репетиционного процесса, пополнению богослужебного и внебогослужебного репертуара, овладению новыми профессиональными хоровыми знаниями и умениями, расширению представлений о содержательной основе религиозного и музыкального искусства.

Опираясь на богатый исторический опыт организации детского хорового творчества на Гродненщине, к двадцатым годам текущего столетия в церковно-приходских школах епархии сложилась эффективная система культурно-эстетического и духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения через вовлечение детей и подростков в певческую литургическую и внелитургическую виды практик.

Литература

1. Венгрус, Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение / Л. А. Венгрус. СПб.: Музыка, 2000. – 276 с.
2. Гапличник, Н. Ю. О развитии певческого образования в православных приходах Гродненщины на рубеже XIX–XX столетий / Н. Ю. Гапличник // Музыкальная культура Беларуси: перспективы исследования: Матер. XIV науч. чт. памяти Л. С. Мухарынской (1906–1987) / склад. Т. С. Якіменка. – Минск: БДАМ, 2005. – С. 96–104.
3. Гапличник, Н. Ю. «Коложский Благовест»: возрождая традиции / Н. Ю. Гапличник, А. Н. Ненартович. – Гродно: ЮрСаПринт, 2020. – 120 с.
4. Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 03.07.00 – музык. образование / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М.: Academia, 2003. – 187, [1] с.
5. Чигрина, Т. В. Роль распевки в работе с приходским хоровым коллективом и проблемы связанные с ней / Т. В. Чигрина // Дегтярёвские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства: Сб. матер. V Межд. науч.-практ. конф. (г. Белгород, 5–7 декабря 2019): в 2 т. / отв. ред. В. И. Гончарова, Л. А. Роменская. – Белгород: БГИИК, 2020. – Т. 2. – С. 82–85.

Дубатовская О.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АЛЕАТОРИЧЕСКИЙ ФАКТОР В СОВРЕМЕННЫХ ХОРАХ А CARPELLA

Композиторское творчество второй половины XX века – начала XXI века получило практически полную свободу выбора средств, что способствовало детализации образной сферы сочинения и семантико-текстового компонента. Стилистические новации повлекли за собой глобальные изменения на всех уровнях

музыкального языка. Своеобразно и ярко они нашли отражение в формировании современной хоровой фактуры как сублимата основных средств музыкальной целостности. Возникновение новых фактурных форм дало возможность раздвинуть рамки ранее существующих классических представлений о хоровой ткани. В связи с этим явлением резонно поставить вопрос о персонификации фактуры, где композитор выступает своего рода протагонистом, специально создающим индивидуализированные типы фактуры. Одним из таких существенно новых форм репрезентации вокально-хоровых голосов выступила алеаторическая, основанная на принципе *chance operations*.

В хоровой музыке *a cappella* на факторе случайности зиждутся разные аспекты проявления алеаторики. Такая фактура имеет ряд специфических характеристик, которые выражаются в качественном составе звука, его артикуляционном потенциале и принципах конструирования хоровой ткани по условиям, заданным композитором. (М. Катунян). Главным организующим фактором организации алеаторической фактуры выступает временной, представленный либо четкой метрической сеткой, либо метрической прогрессией или серией.

Важнейшим параметром алеаторического начала выступает приблизительность, которая в авангардной музыке позиционирует себя, аппроксимативностью – звуковысотной, метрической, ритмической, вербальной. Поэтому, учитывая ограниченные тесситурные и виртуозные возможности человеческого голоса в хоре *a cappella*, представляется целесообразным использовать наряду с понятием «алеаторика» и эвентуальность понятие «аппроксимативность». Данный термин был предложен Ц. Когоутеком, который писал: «алеаторные отклонения в исполнении деталей не могут настолько изменить звучание произведения, чтобы при повторении оно утратило задуманную форму» [1, с. 246]. В таких случаях, считал он, это явление можно расценивать «как сознательное и действенное освобождение от стабильности музыкального текста, как *аппроксимативную технику* (курсив мой – О. А. Дубатовская) композиции, придающую выразительность авторскому замыслу за счет использования «приблизительности» [1, с. 246].

Рассмотрение системы фактурных компонентов, сопряженных с аппроксимативным качеством элементов музыкальной ткани в хоровой музыке *a cappella* является главной задачей статьи. Следуя общепринятой традиции (М. Переверзева, Ю. Холопов, В. Ценова, Т. Кюрегян) при рассмотрении фактуры, мы исходим из типа материала, его качеств и методов разработки. Аппроксимативное начало в хоровой музыке *a cappella* используется как в нотированном, так и ненотированном и графических текстах, а также в условиях ограниченной алеаторики [2, с. 12]. Алеаторический тип хоровой фактуры в музыке *a cappella* апеллирующий к аппроксимативности, выражает себя в фактурной линии с приблизительной высотностью, или аппроксимативной звуковысотностью, неполной фиксации музыкального текста, в нерегламентированной ритмике, метрике, динамике, темпе, а также в таком внемузыкальном компоненте, как слово. В целом, алеаторическая хоровая фактура *a cappella* может быть представлена:

- высотноне дифференцируемым сонорным многоголосием (Д. Лигети, «*Lux aeterna*»);
 - микрополифонией вербальных фонем многоголосия, образующей какой-либо фактурный рисунок, например, восходящую или нисходящую лестницу (К. Пендерецкий, «*Stabat Mater*»);
 - динамизированной полосой (Д. Лигети, «*Lux aeterna*»);
 - линией или полосой «рисованного звука» (термин Я. Ксенакиса);
 - графическими фактурными знаками – изогнутыми и прерывистыми линиями, квадратами (Х. Чижевский, «*Musica Nordica*») и проч.
- «Алеаединица» (термин Д. Шульгина), как правило, интерпретируется

исполнителем, но в границах, заданных композитором. Например, в звуковысоты могут быть не выписаны, но обязательно должен быть указан приблизительный диапазон звучания каждого голоса – сопрано, альт и тенора. Это означает, что диапазонная аппроксимация вокала в этом хоре произвольна, и находится в пределах вокального диапазона. Направленность линии «рисованного звука» во всех голосах партитуры на первый взгляд абсолютно алеаторична: звуковысоты не указаны, верхние и нижние границы звукового амбитуса, линии и конусообразной «сонорной» полосы – также. Между тем, ограниченность в звуковедении и звукообразовании вносит здесь диапазон человеческого голоса партий сопрано, альт, тенора и баса. На этом основании можно говорить об аппроксимативном типе алеаторики в аспекте звуковысотности, который в данном хоре выступает важнейшим фактором *качества* алеаторической звуковой ткани [2, с. 10].

Алеаторическая концепция хоровой фактуры *a cappella* проявляет себя на уровне не только звуков, но и темпов, артикуляции. *Темповая алеаторика* предполагает нерегламентированное по времени и не указанное каким-либо темповым термином (композитором) исполнение музыкального текста. Например, в «*Stabat mater*» К. Пендерецкого фрагмент вербального текста «*Christe, cum sit hinc exire*» является частью музыкальной целостности, звучит у трех хоров попеременно по музыкальным законам имитации, охватывая 12 разнотембровых голосов, но исполняется в свободном темпе. Однако фрагмент снабжен ремаркой *quasi una litania* – согласно характеру литании, то есть в манере псалмодирования. Ремарка, коррелирующая с содержанием текста, обуславливает неспешное, сдержанное артикулирование звуков, спокойный и медленный темп. Тем самым отсутствие указания на темп не является здесь фактором его свободы или алеаторичности, а лишь вносит элемент аппроксимативности, апеллирующей сначала к смыслу музыкального произведения, и лишь затем к исполнительским возможностям.

В современной хоровой музыке *a cappella* наиболее художественно интересной представляется фактура с «*артикуляционной алеаторикой*» (термин Д. Шульгина). Для нее характерны две возможности: одна из них связана с *сонористикой*, а другая – с исполнительской *интерпретацией фонем*, заложенных в вербальном тексте произведения. Артикуляционная алеаторика сонористического типа оперирует звуками без определенной высоты, то есть высотнонеопределенными или аппроксимативными звуковысотами, которые формируются положением языка, гортани, умением выполнять глоткой вокально-артикуляционную функцию и т.д. [6]. В аппроксимативном контексте возможны три технологические опции, определяющие характер музыки: звуковая ткань фактуры 1) оперирует только согласными, 2) только гласными и 3) сочетанием гласных и согласных. Во всех случаях возникает эффект сонорного звучания с определенными эмоциональными характеристиками.

Обратимся к примерам. Например, в хоре *a cappella* «Интерлюдия» С. Губайдулиной второй пласт третьего проведения рефрена (45 – 52 тт.) построен на нефиксированной звуковысотности музыкального материала и представлен вначале «рисованным звуком», изложенными имитационно, а затем сонорными, расположенными в крайних голосах – сопрано, бас.

Этюд №3 из хорового цикла «Венгерские этюды» для 16-тиголосного хора *a cappella* Д. Лигети (сл. Ш. Вёреша, 1983) содержат алеаторический эффект благодаря полиметрии, политемпу и политематизму. В этом хоре композитор оперирует пятью хоровыми группами, каждая из которых имеет свой темп, размер и тему. Их сочетание, а точнее аппликация, *a priori* не регламентирована, и тем самым алеаторична.

Аппроксимативность фактурных компонентов распространяется и на временной фактор, а точнее на протяженность звучания линий, пластов, полос исполнителями. Здесь нет свободы выбора, ибо, как правило, композитор указывает общий хронометраж звучания композиции, который служит средством ограничения и

выражением композиторской воли. Например, хор «*Stabat mater*» К. Пендерецкого должен звучать 8 минут и 30 секунд, и каждый раздел формы не имеет точного временного регламента. Фактурное решение подчиняется закону общего времени, тогда как собственно процесс фактурных смен, выполняющий в этом сочинении организующую функцию, не конкретизируется по хронометражу. Думается, что интерпретация временного фактора в таких случаях не релевантна художественной задаче.

С аппроксимативностью длительности (протяженности) звучания фактурных компонентов соседствует *аппроксимативность пауз*, что связано с трактовкой исполнителем паузного отрезка. В качестве паузного отрезка выступают паузы между фактурными полосами и кластерными блоками, которые подобны «дыханию» фактурной материи. Особое место здесь принадлежит Генеральной паузе, обозначаемой GP. Как и в инструментальной музыке Новейшего стилевого направления, в хоровой *a cappella* музыке GP паузы не регламентированы во времени и могут трактоваться алеаторично, то есть свободно, по желанию исполнителя. Но так ли свободен исполнитель в выборе *silentium*? Ведь паузирование имеет смысловое значение и, как правило, помещается в точку золотого сечения. Смысловые коннотации GP, на наш взгляд, имеют как конструктивную, так и психологическую мотивацию. С точки зрения формообразования GP выполняет функцию «снятия», или полной истощенности ресурсов формы и ее фактурного выполнения. С этих позиций, GP не может быть долгой, так как является своего предъиктом заключительной каденции. То есть, временной отрезок GP выполняет функцию структурного предъикта. В психологическом плане длительное паузирование перед кодой есть своего рода *Erwartung* предстоящей коды как венца творения, ожидание, которое возникает после длительного, многообразного и напряженного музыкального процесса, выражающего волеизъявление творца.

Рассмотрим «*Musica Nordica*» Х. Чижевского, где есть и предусмотренная композитором интерпретация фонем, вносящая в звуковой аспект фактуры фактор неопределенности, и GP – как носитель нондетерминизма и временной аппроксимативности.

В смешанном хоре для четырех *divisi* партий регламентированы все секции формы, которые образуют определенную временную прогрессию от 15 к 25 секундам (организующее число 5): 15-25-30 -15 ... 25 - GP - 25. Эволюция формы определяется динамикой фактурных смен: фактурная полоса из трех хоровых голосов на фоне S с возрастающим динамическим подъемом от *ppp* к *ff* (1 раздел 1 части) приводит к канону согласных в девяти партиях, образуя движущийся многоголосный кластер в умеренной динамике. Это развивающий раздел первой части. После глissандо (ц.5) наступает реприза, представляющая собою сонорный пласт (вертикаль), состоящий из двух секций, на амальгаме гласных AI, AIO и согласных DTK. Вторая часть также представляет собою динамическую форму, где структурный прогресс определяется динамикой фактурных смен: линия «рисованного звука» и полоса, состоящая сначала из двух, а затем и трех фактурных слоев (слоя «рисованного звука», слоя «рисованного конуса» и слоя утолщенной фактурной линии) упираются во всеобщее глissандо и тремоло вибрирующей сонорной вертикали, истощая тем самым весь собственно музыкальный ресурс. Это кульминация формы, за которой следует кульминация-предел всех возможностей и средств музыкальной композиции, написанной в стиле Новейшей музыки, – плотнозвучная словесная речь у всех хоровых партий, которая выступает репрезентантом речевого звука и речевой манеры пения. Следующая затем генеральная пауза, трактуемая как *Erwartung* коды, финала, завершает музыкальный процесс. GP не регламентирована, являя собою темповую аппроксимативность как композиционное качество. Таким образом, фактура сочинения явила собою концентрат новейших фактурных техник, выступив в качестве формообразующего фактора и выразителя

эмоционального содержания произведения.

Фактурная аппроксимация наиболее близка неограниченной алеаторике, так как графическая фактура не наделена четкостью и конкретностью своих координат. Суть ее заключается в том, что в качестве алеаединицы выступает *фактурный рисунок*, «содержащий точечный ритмический рисунок и динамические характеристики, а также указания на тембр и примерный диапазон звуков» [2]. Фактурная аппроксимация широко распространена в инструментальной музыке западноевропейского музыкального авангарда, однако в хоровой музыке *a cappella* используется редко. Тем самым, нерегламентированность фактуры является особым проявлением фактурной техники, демонстрирующим предел композиторских новаций. В целом, аппроксимация «не дает полной свободы и не допускает произвола исполнителя, а ограничивается авторской мыслью и силой художественной идеи» [3].

Таким образом, алеаторическое изложение вокально-хоровых голосов музыки *a cappella*, апеллирующее к аппроксимативности, выражает себя в фактурной линии с приблизительной высотностью, или аппроксимативной звуковысотностью, неполной фиксации музыкального текста, в нерегламентированной ритмике, метрике, динамике, темпе и проч., а также в таком немзыкальном компоненте, как слово. Также имеет ряд специфических характеристик, которые выражаются в качественном составе звука, его артикуляционном потенциале и принципах конструирования хоровой ткани по условиям, заданным композитором. Первичные элементы в хоровой алеаторической фактуре представлены звуками приблизительной (аппроксимативной) звуковысотности и графическими звуко-знаками.

Плюрализм фактурных форм является значимым аспектом в музыке XX века. Особенно ярко это отражено в хоровом искусстве, поскольку, помимо собственно музыкального аспекта, вокальное искусство предполагает синтез слова и музыки и позволяет раскрыть новые грани композиторского замысла на семантическом уровне. Новые композиционные техники, которые преломляются в использовании нетрадиционных форм изложения вокально-хоровых голосов, таких как аппроксимативно (алеаторическое), вербальное, способствуют выстраиванию драматургического плана произведения, где основным определяющим фактором и отражателем всех процессов музыкального развития становится распределение голосов во времени и пространстве.

Литература

1. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
2. Шульгин, Д. И. Словарь музыковедческих терминов и понятий: прил. к учеб. «Современная гармония» / Д. И. Шульгин. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 285 с.
3. Переверзева, М. В. К проблеме формообразования алеаторной музыки / М. В. Переверзева // Musicus: Вестн. С.-Петербург. гос. консерватории. – 2010. – № 1–2. – С. 15–25.

Забынина Г.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХОРОВАЯ И ОРКЕСТРОВАЯ ТРУППЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ (2010-2020-е гг.)

Творческая деятельность Большого театра Беларуси в панораме музыкально-театрального искусства страны в последние десятилетия обогатилась большим количеством новых проектов, по праву прочно закрепившихся в ее практике. Эти современные тенденции развития связаны, в первую очередь, с формированием профессионального облика белорусского театра, его качественного исполнительского уровня, имиджа театра за рубежом; а также имеют активную социальную

направленность и ориентированы на привлечение зрителей и возможность предоставления им разнообразных музыкальных показов, соответствующих любым предпочтениям.

Помимо обширного репертуарного списка, который обновляется каждый год (не менее четырех-пяти постановок в сезон), афиша Большого театра теперь представлена известными крупными проектами: Минский международный рождественский оперный форум, Минский международный рождественский конкурс вокалистов, Большой новогодний бал, Балетное лето в Большом, Вечера в замке Радзивиллов и др.

Во всем этом многообразии спектаклей, тематических фестивалей и проектов двумя их крупнейшими участниками-исполнителями, без которых не может состояться музыкальная образующая, является хоровая и оркестровая труппы. Высокий профессиональный исполнительский уровень хора и оркестра Большого театра Беларуси во многом способствовал расширению и разнообразию форм их художественно-музыкальной деятельности. Хор и оркестр неразрывно сосуществуют во всех исполнительских формах театрального творчества.

Вопросы деятельности музыкальных театров, в том числе Большого театра Беларуси, рассмотрены в фундаментальных работах белорусских музыковедов. Среди них назовем Галину Кулешову – «Белорусская советская опера» (1967) [4], «Вопросы драматургии оперы» (1979) [5], «Композиция оперы» (1983) [6]; Надежду Ювченко – «Музычны тэатр Беларусі. 1960-1990: Опернае мастацтва; Музыкальная камедыя і аперэта» (1997) [9], «Тэатральная музыка» (2003) [10]; Екатерину Дулову – «Музыка в театре как предмет исследования» (2014) [1]; Маргариту Изворска-Елизарьеву – «Энигма оперы. Бесконечный процесс постижения» (2002) [3], «Проблемы интерпретации и художественный синтез оперного искусства (философско-эстетический анализ)» (2005) [2] и др. Однако проблема творческого взаимодействия хора и оркестра ещё не была никем решена. Нами будет впервые предпринята попытка дать характеристику тех форм исполнительства, где хор и оркестр находятся в совместном творческом взаимодействии. В этом заключается **актуальность** и **новизна** данной статьи.

Исходя из вышесказанного, **цель** исследования – выявление форм художественно-музыкальной деятельности хоровой и оркестровой трупп и определение видов их творческого взаимодействия. Для достижения цели мы решим следующие **задачи**: выявим современные исполнительские (театральные и концертные) формы художественно-музыкальной деятельности хора и оркестра Большого театра Беларуси; рассмотрим различные виды творческого взаимодействия трупп хора и оркестра на материале современности (2010 – 2020-е гг.).

Хор белорусского театра отличает высокий исполнительский уровень – результат длительного становления и развития театра и его творческой труппы, а также следование исполнительским традициями, сложившимся и укоренившимся в труппе за долгие годы ее существования. Особо важное влияние на профессиональное формирование исполнительского облика хора оказывает главный его руководитель – хормейстер. Так, в 1960 – 1993 гг. хор Большого театра Беларуси возглавлял Народный артист Беларуси (1971) Алексей Когадеев (1926 – 1997). За тридцать три года службы в театре Алексей Петрович поставил 68 опер. За время его работы хор достиг высокого профессионального уровня, стал узнаваемым на советском пространстве [8, с. 438 – 439].

С 1993 года и по настоящее время главным хормейстером является ученица Алексея Когадеева Народная артистка Беларуси (2010) Нина Ломанович (род. 1951). Нина Иосифовна Ломанович – одна из самых влиятельных творческих персоналий в Большом театре Беларуси. На сегодняшний день она работает в театре уже сорок шесть лет, из которых двадцать девять – в качестве главного хормейстера. Богатый профессиональный и постановочный опыт артистки оказывает положительное

влияние на исполнительский уровень хора. Для Нины Иосифовны характерен мягкий стиль общения и руководства как в работе с хором, так и во взаимодействии с другими ведущими участниками постановочного процесса (дирижеры, режиссеры).

Многолетняя история формирования исполнительского облика хора Большого театра Беларуси сегодня отражена в обширном репертуарном списке коллектива. Крупнейшие оперные спектакли, которые можно охарактеризовать как «хоровые» (ввиду большого количества сцен с хором, а также их значимости в драматургическом развитии спектакля) – это те страницы в репертуарном списке хора, которые ознаменовали его профессиональный рост и заслуженно закрепили его отличную репутацию. Среди таких спектаклей, которые и сегодня значатся в афишах Большого театра Беларуси, русские оперы «Князь Игорь» Александра Бородина, «Пиковая дама» Петра Чайковского; оперы западноевропейских композиторов «Аида», «Набукко» и «Бал-маскарад» Джузеппе Верди, «Кармен» Жоржа Бизе, «Тоска» Джакомо Пуччини, «Летучий голландец» Рихарда Вагнера, «Самсон и Далила» Камилы Сен-Санса.

Тем не менее творческая деятельность хора не ограничивается одним лишь исполнением опер: при этом хор тесно взаимосвязан с симфоническим оркестром театра. Их взаимодействие обусловлено совместным исполнением практически во всех формах их деятельности. Перейдем к их типологии оперных и концертно-исполнительских форм хора и оркестра Большого театра Беларуси.

Вся музыкально-исполнительская деятельность и хора, и оркестра предстает в *художественно-творческой* и *социально-ориентированной* формах. Первая форма представляет хор и оркестр в их театральном «амплуа» (опера) и филармоническом «амплуа» (концертное выступление, концертное исполнение опер, исполнение крупных вокально-инструментальных композиций и сценической кантаты). Ко второй форме музыкально-исполнительской деятельности хора и оркестра относятся гастрольная практика, участие в фестивалях, тематических и гала-концертах, а также концерты и спектакли *open-air*.

Основная функция театрального хора – исполнение опер. В определенных случаях хор и оркестр выходят на первый план, беря на себя лидирующую роль: «Князь Игорь» Александра Бородина (сцена «Половецкие пляски» из 2-го действия и хор «Ой, не буйный ветер завывал» из пролога), «Евгений Онегин» Петра Чайковского («Вальс» из 2-го действия), «Макбет» Джузеппе Верди (хор «*Patria oppressa*» из 4-го действия), «Кармен» Жоржа Бизе (сцена «Коррида» из 4-го действия) и др. Примечательно то, что в подобных сценах и оркестр, и хор зачастую являются полноправными участниками музыкального действия.

Также нередко в опере хор поет за кулисами, при этом им руководит хормейстер, следуя жесту и темпоритму дирижера, ведущего спектакль. Закулисный хор встречается в таких спектаклях Большого театра Беларуси как «Тоска» и «Чио-Чио-Сан» Джакомо Пуччини, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» Петра Чайковского, «Пиноккио» Глории Бруни, «Дикая охота короля Стаха» Владимира Солтана и др. Среди других задач хора, которые не соприкасаются с деятельностью оркестра – выучка и выполнение мизансцен (работа с режиссером), а также владение партиями всех опер наизусть.

Одной из форм концертно-исполнительской практики хора и оркестра театра является исполнение сценической кантаты. Помимо собственно исполнения оперных спектаклей, хор также принимает участие и в балетных постановках театра. Наиболее значимым является исполнение хором и оркестром (наряду с балетом и вокалистами) знаменитой кантаты Карла Орфа «Кармина Бурана». Хор располагается справа и слева перед авансценой и исполняет кантату по нотам. Еще одна сценическая кантата в репертуарном списке оркестра Большого театра Беларуси – «Курские песни» Георгия Свиридова. Эта кантата была исполнена оркестром и хором театра в 2017 году в Австрии (г. Линц) на VI Международном фестивале им. Антона Брукнера (дирижер

Заслуженный деятель искусств Андрей Галанов). На этом же фестивале артисты белорусского театра представили публике концертное исполнение оперы Петра Чайковского «Иоланта». Кроме того, главный дирижер Большого театра Беларуси (2007-2019) Виктор Плоськина (род. 1968) представил в концертных версиях оперы «Макбет» Джузеппе Верди (2016) и оперу-ораторию «Царь Эдип» Игоря Стравинского (2007).

Среди форм концертно-исполнительской практики хора и оркестра Большого театра Беларуси – исполнение крупных вокально-инструментальных композиций. В репертуарном багаже коллективов «Реквием» Джузеппе Верди, «Реквием» Вольфганга Амадея Моцарта, «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса. Так, например, «Реквием» Вольфганга Моцарта звучал на сцене Большого театра Беларуси 15 октября 2017 года на юбилейном концерте Заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь дирижера Андрея Галанова. «Реквием» Джузеппе Верди был исполнен артистами театра дважды за прошедший год: 25 апреля 2021 года, концерт был приурочен к 35-летию со дня трагедии на Чернобыльской АЭС (дирижер Дмитрий Матвиенко) и 6 октября 2021 года в постановке Московского музыкального театра «Геликон-опера» (дирижер Филипп Селиванов).

Социально-ориентированная форма творческой деятельности хора и оркестра Большого театра Беларуси также насыщена и разнообразна. В последние годы в программах Большого театра Беларуси прочно занимают место тематические и гала-концерты. И хор, и оркестр всегда являются их обязательными участниками. Так, тематические концерты всегда посвящены определенному событию – Дню Победы, Дню Учителя, Восьмому Марта, Новому году, Дню Рождения театра и др. Гала-концерты театр проводит в завершении плеяды показов спектаклей, также имеющих определенную направленность: Минский международный рождественский конкурс вокалистов, Большой новогодний бал, Вечера в замке Радзивиллов. Все эти проекты проводятся ежегодно, и хор выступает на сцене как самостоятельно, так и нередко в ансамбле с приглашенным солистом вокалистом (Минский международный рождественский конкурс вокалистов). Сольные концертные программы хора также включают в себя номера а cappella (духовная музыка, музыка русских и советских композиторов) [7].

Особенностью социально-ориентированной творческой практики хора и оркестра Большого театра Беларуси являются концертные выступления и спектакли *open-air*. Ежегодно в июне месяце проходят Вечера Большого театра в замке Радзивиллов (г. Несвиж). Это три вечера классической музыки на открытом воздухе на придворцовой площади. Как правило, публике представляют один из репертуарных спектаклей и концерты, состоящие из популярных номеров опер и балетов. Так, например, в 2021 году в Несвижском замке была показана опера Джузеппе Верди «Набукко» (дирижер Олег Лесун), а в 2022 году – оперетта Иоганна Штрауса «Летучая мышь» (дирижер Олег Лесун).

Хор и оркестр Большого театра Беларуси принимают участие в гастрольной жизни театра, как правило, по приглашению труппы театра на международные фестивали. В концертно-гастрольной практике хора и оркестра также нередки случаи исполнения репертуарных спектаклей на открытом воздухе. Так, в 2019 году хор и оркестр Большого театра Беларуси принимали участие в Кипрском оперном фестивале Афродиты в городе Пафос (Pafos Aphrodite Festival Cyprus). Труппа исполняла оперу «Макбет» Джузеппе Верди (дирижер Заслуженный артист Украины Виктор Плоськина). Выступление проходило на берегу гавани на площади перед средневековой крепостью. Опера исполнялась «живым» звуком, что вызывало определенные трудности как для оркестрантов и дирижера, так и для солистов оперы и хора. Они связаны со многими факторами, среди которых погодные условия, местный климат, отсутствие акустики, посторонние звуки и т.д. Тем не менее, богатый исполнительский опыт труппы на

различных сценах, а также высокий профессионализм позволили артистам провести спектакль на достойном художественном уровне.

Подведем итоги. Исполнительская деятельность хора и симфонического оркестра Большого театра Беларуси является насыщенной и многогранной. Хор и оркестр – обязательные участники всех крупных мероприятий и проектов, проходящих в стенах Большого театра: опера, балет, концерты, фестивали, гастролы. Оба коллектива тесно взаимосвязаны друг с другом. Именно поэтому мы рассмотрели некоторые аспекты их творческой практики на примерах их совместного функционирования.

Вся музыкально-исполнительская деятельность театрального хора и оркестра предстает в *художественно-творческой* (театральном «амплуа» – опера, и филармоническом «амплуа» – концертное выступление, концертное исполнение опер, исполнение крупных вокально-инструментальных композиций и сценической кантаты) и *социально-ориентированной* формах (сюда относятся гастрольная практика, участие в фестивалях, тематических и гала-концертах, а также концерты и спектакли open-air). При этом эти две формы функционируют, органично взаимно дополняя одна другую, обеспечивая имидж хора и оркестра – крупнейших творческих коллективов Большого театра Беларуси.

В недрах музыкально-театральной творческой деятельности кроме традиционных оперных и балетных форм театральной практики в последние десятилетия в Беларуси появились новые концертные и театральные исполнительские формы (участие в фестивалях, тематических и гала-концертах, концерты и спектакли open-air), а также и продиктованные ими новые виды музыкального взаимодействия хора и оркестра (концертное выступление, концертное исполнение опер, исполнение крупных вокально-инструментальных композиций и сценической кантаты, гастрольная практика, участие в фестивалях, тематических и гала-концертах, концерты и спектакли open-air).

Литература

1. Дулова, Е. Н. Музыка в театре как предмет исследования // Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние: (на примере творчества композиторов России и Беларуси): исследование / сост. и науч. ред. Т. Г. Мдивани, В. Н. Холопова. – Минск, 2014. – С. 360–368.
2. Изворска-Елизарьева, М. Н. Проблемы интерпретации и художественный синтез оперного искусства (философско-эстетический анализ : дис... д-ра филос. наук в виде научного доклада : 09.00.04 / М. Н. Изворска-Елизарьева ; Национальная академия наук Беларуси, Институт философии. – Минск : Право и экономика, 2005. – 90 с.
3. Изворска-Елизарьева, М. Н. Энигма оперы: Бесконеч. процесс постижения / М. Н. Изворска-Елизарьева. – Минск : Монолог, 2002. – 192 с.
4. Кулешова, Г. Г. Белорусская советская опера / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1967. – 149 с. : нот. ил.
5. Кулешова, Г. Г. Вопросы драматургии оперы / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 231 с. : ил., нот. ил.
6. Кулешова, Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с. : нот. ил.
7. Хор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bolshoibelarus.by/rus/truppa/khor.html>. – Дата доступа: 31.07.2022.
8. Цмыг, Г. П. Хоровое концертно-исполнительское искусство / Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX-начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.] ; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; редкол.: А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – С. 408–510.
9. Юўчанка, Н. А. Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: Опернае мастацтва; Музычная камедыя і аперэта / Н. А. Юўчанка // Беларусістыка : Рэфератыўны зборнік. – № 29 : Гуманітарныя і сацыяльныя навукі / АНІГН НАН Беларусі ; рэдкал. Л. Ф. Яўменаў [і інш.]. – Мінск : НАНБ, 1997. – С. 116–119.
10. Юўчанка, Н. А. Тэатральная музыка / Н. А. Юўчанка // Тэатральная Беларусь : Энцыклапедыя / пад агульн. рэд. А. В. Сабалеўскага. – У 2 т. – Мінск, 2003. – Т. 2. – С. 445–447.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ В БЕЛОРУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАЦИИ

Хоровое исполнительство как один из социально значимых видов музыкального искусства постоянно развивается и видоизменяется. Так, в Белорусской музыкальной культуре в последние десятилетия наблюдаются следующие тенденции: появилось много произведений в жанровой сфере духовной музыки, которую исполняют не только церковные, но и светские, в том числе детско-юношеские хоры; по-прежнему большое распространение получает интерпретация народной певческой традиции академическими композиторами в виде обработок, аранжировок, переложений и др. для академического хора; продолжается наследование классических традиций, расширяется видовое разнообразие хоровых и вокальных коллективов (по численности, составу, уровню профессионализма); в русле взаимодействия различных культур в эпоху глобализации в Беларуси появились и стали набирать популярность такие новые для нашего хорового искусства явления, как проект-хоры и виртуальные хоры.

Академические формы хорового исполнительства успешно развиваются под воздействием различных социокультурных процессов, среди которых выделим появление новых технологий, применяемых в сфере культуры, неклассический репертуар, известные характерные тенденции взаимопроникновения разных видов искусства. Эти процессы шли уже в 80-х годах, о чем писали А.Б. Ладыгина и В.В. Гринин в своей книге «О преемственности в искусстве»: «импульсом совершенствования и развития художественных форм и средств служит общечеловеческая потребность во все более полном и разностороннем эстетическом познании вечно развивающейся действительности. Эта потребность влечет необходимость постоянного обогащения искусства, расширения его границ, возможностей, жанров, форм, средств» [3, с. 15]. В области современной хоровой академической концертной практики с одной стороны весьма устойчивы сложившиеся многовековые исполнительские традиции, а с другой – идет процесс их обновления, развития, трансформации. В академическом хоровом концерте присутствует как традиционное ядро, базирующееся на самом звучании хора, так и новации. Однако в академической традиции много «неклассических звучаний», поэтому не только «звучание», а скорее трактовка хора как специально организованного, своего рода «живого инструмента», и предназначенного для него специально созданного хорового репертуара, является ядром академической (художественной) традиции. Вместе с тем, творческий поиск позволяет говорить о «размытых» границах этого ядра – это область интерпретации партитуры, ее фоническое воплощение, темб्रोакустические эксперименты, музыкально-театральные и др. новации.

Все сказанное актуализирует проблематику нашего исследования, целью которого является выявление видов академической концертной хоровой практики и определение традиционного и новаторского в недрах этой формы исполнительства. Для этого мы рассмотрим процессы в области современного академического хорового исполнительства Беларуси и проследим, какие разновидности академического хорового концерта в современной исполнительской практике Беларуси получили распространение; дадим характеристику академическому хоровому концерту как форме современной хоровой практики; выявим традиционное (преемственное) и новаторское в недрах этой формы исполнительства.

Хоровая музыка постоянно находится в области внимания белорусских искусствоведов. В последние десятилетия в белорусском хоровом композиторском творчестве происходят жанровые и стилевые преобразования, которым посвящены

разделы в некоторых работах В.А. Черняк, Т.Г. Мдивани, Г.П. Цмыг и др. Некоторые исследователи уделяют отдельное внимание развитию хорового искусства в рамках различных религиозных конфессий. Так, Т.В. Лихач пишет о литургической музыке католической конфессии, а Л.А. Густова-Рунцо исследует хоровую певческую культуру Православной Церкви Беларуси. У О.В. Дадиомовой хоровая музыка рассмотрена в рамках проблематики белорусского музыкального краеведения, А.И. Смагин анализировал хоровую литературу Беларуси XX века в ракурсе ее обусловленности национальными традициями и влияния на нее общественных процессов.

Феномену хоровой академической музыки в Беларуси, включая исполнительство, посвящены исследования Г.П. Цмыг, при этом автор исследует белорусское концертно-исполнительское искусство, показывает уникальность хорового искусства как вида творческой деятельности; дает характеристику творчества дирижеров-хормейстеров сквозь призму музыкальной деятельности возглавляемых ими хоровых коллективов. Уделялось внимание и манере пения коллективов. Так, по А.А. Нечай, академическим называется такое хоровое исполнительство, которое базируется на принятой общеевропейской вокальной традиции и отличается следующими признаками: репертуаром (который включает камерную хоровую музыку а *capella*, вокально-симфонические произведения, оперные хоровые сцены, народные песни в обработках профессиональных композиторов) и «академической» вокальной манерой [5, с. 8–9]. Соглашаясь с основными постулатами исследователей, заметим, что академический концерт как форма исполнительской практики может быть представлен и в творческой деятельности хоров народной манеры пения. Лашенко А., в свою очередь, рассматривает академическое пение в недрах хоровой культуры и различает академическое пение как: ценностную установку на эстетические идеалы, как вокальную технику, а также как основополагающую содержательную категорию хоровой культуры в целом [4, с. 38–45]. Однако академическому концерту, собственно, как форме исполнительской практики, он специального внимания не уделял. Таким образом, нет отдельных исследований, посвященных академическому концерту как широко распространенной в Беларуси форме хоровой исполнительской практики, и нигде не выявляются его особенности и не показываются его виды.

Исторически сложилось так, что в Беларуси хоровое исполнительское искусство базируется на преемственности, сохранении хоровых традиций, постепенной трансформации без кардинальных изменений в системе профессионального исполнительства, обогащаясь, ввиду своего географического положения, традициями западной и восточной культур, и сочетая истоки народного песенного творчества с церковными певческими традициями. Большое влияние на формирование современного академического хорового исполнительства оказала ступенчатая система профессионального музыкального образования, получившая широкое распространение и развитие в советский период и позднее, в конце XX века.

Исходя из практического предназначения или видов деятельности, академическое хоровое исполнительство можно разделить на светское и церковное или культово-обрядовое. К светскому хоровому исполнительству относятся концерты в филармонии, концертных залах, лекции-концерты, благотворительные концерты, концерты-митинги, тематические концерты и др. Церковное или культово-обрядовое хоровое исполнительство не ограничено рамками концертной деятельности. Оно разделяется на литургическое и внелитургическое, которое, в свою очередь, может иметь концертную, бытовую, учебную практику [1].

Дуков Е.В. называет концерт одной из сценических форм существования искусства и способом непосредственного общения артиста и публики [2, с. 5]. Самой распространенной формой хорового исполнительства, имеющей «конкретные условия исполнения («проявления») и бытования музыки», является академический концерт [7, с. 29]. Существует ряд признаков, по которым мы можем отнести концерт к данной

форме хорового исполнительства. В первую очередь, это жанрово-стилевая основа специально подобранного репертуара, включающего в себя художественные хоровые произведения, написанные профессиональными композиторами, а также авторские обработки народных песен. Важнейшим атрибутом академического концерта является наличие подготовки (анонс, афиша, программки и иные элементы концертного антуража). Заранее составленная программа концерта может быть тематической, просветительской, направленной на определенную аудиторию, приуроченной к событиям либо календарным праздникам и др. В зависимости от выбранного репертуара и амплуа коллектива, может варьироваться состав исполнителей – хоры выступают как без сопровождения, так и с сопровождением музыкальных инструментов. Следующий признак академического концерта – управление исполнением (выступления под управлением дирижера-хормейстера, который находится на сцене вместе с хоровым коллективом и управляет певческим процессом выступления, персонально влияя на создание художественного образа и ансамблевого строя). Еще один важный признак – особенности сценографии. Сценическое движение при таких выступлениях, как правило, отсутствует. При этом расстановка коллектива – расположение хора в сценическом пространстве и расстановка хоровых групп по партиям – традиционные, регламентированные и обычно статичные. При расстановке используются общепринятые варианты, при большой численности состава расположение может быть организовано на специальных станках-подставках. Среди элементов сценографии отметим наличие у исполнителей сценических концертных костюмов, выполненных в едином стиле, что необходимо для того, чтобы коллектив воспринимался со сцены целостно, монолитно, как один «инструмент». Добавим, что проведение академического концерта предполагает наличие подходящих акустических условий проведения концерта – это может быть специально предназначенный для академических концертов академический зал, *open air*, камерный зал, сцена с усилением, филармонические, культовые помещения.

Таким образом, по нашему мнению, академический хоровой концерт – это форма современной исполнительской практики, важнейшими атрибутами которой являются публичное исполнение в художественной манере хоровой музыки (написанной профессиональными композиторами) по заранее составленной программе с участием дирижера, использованием регламентированного академической традицией подхода к сценографии и расстановке хора, проведенное в специально предназначенном для этого помещении.

Нами выделены следующие виды академического хорового концерта – традиционный, мультимедийный, камерный, массовый, учебный, церковный. Традиционный академический хоровой концерт как форма исполнительской практики представляет собой модель охарактеризованного выше академического концерта. Его используют такие белорусские коллективы, как Заслуженный коллектив Академический хор Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь, Заслуженный коллектив Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г. Ширмы, Государственный академический народный хор Республики Беларусь им. Г. Цитовича, Государственный камерный хор Республики Беларусь.

Одним из видов хорового академического концерта является мультимедийный. Он представляет собой трансляцию по телевидению, радио или в сети Интернет, включая прослушивание аудио- или видеозаписи традиционного академического концерта на дисках или иных носителях информации. Основное отличие такого концерта от традиционного в том, что он может быть как аудиальным, так и аудиовизуальным, однако не предполагает непосредственного акустического контакта исполнителей и аудитории [2, с. 6]. Эту разновидность концерта активно практикуют такие хоровые коллективы, как Государственное учреждение «Заслуженный коллектив

республики Беларусь «Музыкальная капелла «Сонорус» Минской области», камерный хор «Салютарис», студенческий хор Белорусской государственной академии музыки.

Специального внимания заслуживает такой вид академического концерта, как камерный хоровой концерт. Атмосфера такого концерта, исполняемого малочисленным исполнительским составом и организованного в небольшом по масштабу помещении, предполагает особую детализацию нюансировки, гибкость и подвижность динамики, высокое качество концертного исполнения, приближенное по уровню к студийной записи. Отличительной особенностью подбора репертуара в этом случае будут миниатюры, хоровые циклы, отсутствие произведений крупных форм. Соловьёв А., например, пишет о необходимости избегать в камерном хоровом исполнении партитур с «агрессивным и плотным тембральным звучанием» [6]. Камерный хор Гомельской областной филармонии, Музыкальная капелла Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Хоровой ансамбль «Concertino» Белорусского союза композиторов и другие отечественные камерные хоровые коллективы используют эту форму исполнительства в своей творческой деятельности.

В противоположность камерному – массовый хоровой концерт (хоровые праздники, фестивали, конкурсы и др.) как форма исполнительской деятельности отличается обширным исполнительским составом, и, в отличие от традиционного и камерного концерта, может проходить не только в специально предназначенных концертных залах, но и на открытом воздухе. В таких выступлениях могут принимать участие хоры любых численных, возрастных и гендерных составов. Так, например, в традиционной общереспубликанской акции «Хоровое вече» в 2017 году принимало участие более 70 профессиональных, любительских, детских и студенческих хоровых коллективов из разных регионов страны.

Еще одним видом академической формы хоровой исполнительской практики является церковный академический концерт, который отличается от традиционного узконаправленным репертуаром (его основу составляют произведения на канонический текст и богослужебные песнопения). Подробно об этом пишет Л.Н. Густова-Рунцо, перечисляя среди репертуара внелитургической концертной практики народные обрядовые песни, духовные стихи, современные религиозные песни, песнопения из репертуара литургической певческой практики [1, с. 17].

Среди видов академической хоровой исполнительской практики учебный концерт также обладает специфической особенностью: он имеет соревновательный контекст, поскольку, как правило, призван продемонстрировать достижения учащихся за определенный учебный период. Репертуар в данном случае подбирается исходя из возможностей и уровня подготовки учебного хорового коллектива.

Традиционное ядро академического концерта составляет качество звучания, сам репертуар (даже если это не привычное звучание классики, а авангард). Преемственность прослеживается в виде заимствования уже имеющегося исторического опыта хоровой исполнительской практики, и в виде овладения опытом других мировых школ хорового исполнительства. Новациями в современном академическом хоровом концерте являются использование элементов театрализации (видеоряд, свет, сценическое движение и др.), место исполнения и локация коллектива, использование технологий мультимедиа для записи и трансляции концерта, и для создания сценических эффектов.

Подводя итоги, отметим, что основными критериями атрибуции современных видов академического концерта, по нашему мнению, являются: наличие подготовки; специально составленная программа концерта; академический тип музыкальной коммуникации, который базируется на коллективной художественной интерпретации хорового произведения под руководством дирижёра, наличие ритуалов поведения исполнителей на сцене и слушателей в зале; художественное пение (манера может быть

академическая, народная, эстрадная); состав исполнителей (профессиональные или обученные, а не аутентичные исполнители, обязательное участие профессионального руководителя-дирижера, исполнение без сопровождения или с музыкальными инструментами); сценография – манера поведения на сцене (академические концертные костюмы и другой антураж академического, филармонического концерта, расстановка и положение хора, сценическое движение, регламентированное особыми правилами поведения на сцене, пространственные решения – элементы театрализации); способы трансляции концерта (акустический, виртуальный, мультимедийный); акустические условия проведения концерта. Академический концерт имеет следующие виды: традиционный, мультимедийный, камерный, массовый, учебный, церковный, народный. Дальнейшее развитие такой формы хоровой исполнительской практики как академический концерт играет важную роль в развитии коммуникативного потенциала музыкального искусства нашей страны.

Литература

1. Густова-Рунцо, Л. А. Типология исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции: автореф. дис. доктора искусствоведения: 17.00.02/ Л. А. Густова-Рунцо; Бел. гос. ун-т культуры и искусств, Минск, 2014. – 53 с.
2. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М.: Классика XXI, 2003. – 256 с.
3. Ладыгина, А. Б. О преемственности в искусстве / А. Б. Ладыгина, В. В. Гринин. – М.: Знание, 1982. – 64 с.
4. Лашенко, А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лашенко. – Киев: Музычна Україна, 1989. – 136 с.
5. Нечай, А. А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX ст.: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.09 / А. А. Нечай; Бел. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2006. – 21 с.
6. Соловьёв, А. Певцы камерного хора – это гладиаторы хорового искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh](https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh). – Дата доступа: 27.06.2022.
7. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 102 с.

Попова И.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ХОРОВЕДЧЕСКОГО ТЕЗАУРУСА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНОЙ ДИКЦИИ

Хоровое исполнительство – коллективный вид творчества, что, как известно, требует специальной работы по ансамблированию в процессе репетиционной работы. В этой связи в науке о хоровом пении (хороведении) принято уделять внимание различным видам ансамбля. Так, есть ансамбль строевой (качество «вертикального» созвучия и «горизонтального» интонирования), динамический ансамбль (единообразие и техника работы над подвижными и неподвижными нюансами), ритмический ансамбль (ровность, слаженность временных параметров звучания) и др. Мы уделяем специальное внимание дикционному ансамблю, для достижения которого требуется единообразие в связи с тем, что хоровое пение предполагает литературный текст с одной стороны, а с другой – дикция влияет и на саму вокальную технику и имеет выход в область композиционных приемов создания произведения, и тем самым связана со стилем. Исходя из того, что хоровое пение – коллективный вид творчества, в хороведении создаются специальные понятия для определения явлений в разных областях исполнительства. При этом до сих пор не создано стройной системы понятийно-терминологического аппарата, а понятия часто имеют многозначность и представляют собой концепты. Все сказанное выше актуализирует проблематику нашей работы, цель которой, на основании анализа имеющегося в искусствоведении понятийного аппарата, составление тезауруса в области дикции. Таким образом в

центре нашего внимания – формирование хороведческого тезауруса в области вокально-хоровой дикции. Следовательно, мы рассмотрим некоторые наиболее значимые понятия для вокально-хорового исполнительства в области дикции, определим, по какому признаку и принципу их необходимо включить в хороведческий тезаурус для исполнительского анализа вокальной дикции. Для этого мы сделаем аналитический обзор научной литературы с целью сбора понятийного аппарата в области дикции и продумаем критерии для формирования определений тезауруса по областям проблематики, связанной с дикцией.

Разделяя понятийный аппарат по областям проблематики исследования, мы опирались как на материалы авторов по сольному вокальному мастерству (Е. А. Варламова, М. Гарсия, М. И. Глинки, Л. Б. Дмитриева, Жильбер-Луи Дюпре, Ф. Ламперти, В. П. Морозова, Г. Ниссен-Саломан, Э. И. Пелагейченко, И. П. Прянишникова, С. М. Сонки, и др.), так и на хороведческие работы, в которых уделяется внимание хоровой исполнительской дикции в аспекте достижения дикционного ансамбля (Т. С. Богдановой, К. П. Виноградова, Л. Б. Дмитриева, А. А. Егорова, П. П. Левандо, В. И. Садовникова, П. И. Сикура, В. И. Краснощекова). Также мы исследовали англоязычные фундаментальные труды авторитетных ученых, работающих за рубежом (Кеннета Бозмана, Дженифер Роджерс, Томаса Ньюбурга и др.)

Нами определены следующие области понятийно-терминологического аппарата в области вокального (включая хоровое) исполнительского искусства: техника певческой (хоровой) дикции, включая область вокального (хорового) звукообразования; хоровая исполнительская орфоэпия и фонетическая интерференция в коллективном пении; дикция как средство художественной выразительности (хоровое письмо, колористические приемы хоровой фактуры); взаимодействие певческой дикции и музыкального стиля (дикционно-стилевых корреляций) и др. В данном материале мы обратим внимание на важнейшую, на наш взгляд, сферу тезауруса: область звукообразования в хоровом пении.

Учитывая формат данного материала, мы рассмотрим более детально именно область вокального (хорового) звукообразования и тут мы остановимся подробнее на авторах работ по сольному вокальному мастерству, т. к. большинство из них пишут о строении голосового, артикуляционного, певческого аппарата, о формировании и вокализации гласных, быстром и четком произнесении согласных, что необходимо для качественного вокального звука, где есть разнообразные технические возможности. Многие из них пишут о положении органов артикуляционного аппарата во время пения. Для этого рассмотрим некоторые понятия, связанные с изменением положения органов артикуляционного аппарата.

Так, Дженифер М. Роджерс дает определение понятия *модификации гласных*, что означает изменение качества гласных, которое достигается с помощью перемещения формант гласных из их обычных мест артикуляции в речи посредством изменений формы голосового аппарата [8, с. 125]. В других источниках данное явление также называется *релокацией* или *миграцией* гласных [7].

Когда формантные частоты смещаются вверх или вниз по частотной шкале, а не находятся больше там, где они находятся в речи, по музыкальным причинам, мы имеем модифицированную гласную. Любое изменение в одной формантной области приведет к изменению в других формантных областях; невозможно изменить только тембр или только качество гласных. Когда высокими формантами манипулируют по музыкальным причинам, это также влияет на более низкие форманты, и смысловая окраска гласных становится хуже. Это означает, что верхняя и самая передняя часть пространства для гласных в пении используется меньше, чем в речи, или не используется вообще, и мы будем иметь уменьшенное пространство для гласных [7].

Уточняя роль двух формант гласных, Кенет Бозман также предлагает термины

подгласный и *надгласный*, которые могут помочь описать различные вокальные качества, придаваемые каждым источником формант. Первая форманта или группа частот, которая формируется в основном в нижней части глотки, «придает согревающее, округляющее, углубляющее качество, подобное /u/ или /o/, каждой гласной». По ощущениям певцы могли воспринимать вокальную артикуляцию звуков в «середине головы, перед ушами». Вторая форманта и фактически и перцептивно связана с полостью рта и ощущениями вдоль твердого неба и выше. Это так называемый *надгласный*, который имеет естественно более яркое и четкое качество, которое помогает различать воспринимаемые гласные, кроме /u/ и /o/. Эти две форманты должны быть в равновесии друг с другом, как и общая концепция светотени, и, по сути, Бозман развивает свою концепцию гласных в альтернативное понимание этого термина [7, с.126].

Рассмотрим понятие *чистые гласные*, в данном случае означающие немодифицированные, иногда даже ограниченные одной из пяти основных гласных /i/, /e/, /a/, /o/, /u/. Здесь важно отметить следующее: сопрано и тенору в высокой тесситуре часто невозможна вокализация чистых гласных /i/ и /u/, особенно когда высота тона превышает ожидаемую первую форманту для всех гласных, кроме /a/. Следовательно, независимо от того, какая гласная подразумевается, и какая форма поддерживается в голосовом тракте, гласная, которая воспринимается наиболее близко, будет напоминать /a/, даже если не используется никакая модификация. Педагоги или дирижеры, которые настаивают на том, чтобы не изменять гласные, не только ставят певцов в безвыходное положение, но и вызывают напряжение и усталость, которые могут привести к голосовым травмам.

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать вывод, что есть необходимость определить понятия именно *вокального положения органов, участвующих в звукообразовании*, а в нашем случае и вокально-хорового, т.к. мы разрабатываем тезаурус в области вокально-хоровой дикции. А, как известно, хоровое пение отличается от сольного исполнительства рядом определенных признаков. Так, для сольного и хорового исполнительства можно выделить такие понятия: *вокальная гортань*, *вокальное небо*, *певческое положение верхней и нижней челюсти*, *вокальное положение языка*, *губ*. Об этом писали Гарсия, Ламперти, Эверарди, Манчини, Карузо, Глинка, Варламов, Прянишников, Сонки и др. Опираясь на их мнение, в рамках данной области вокального звукообразования мы рассмотрим некоторые понятия, входящие в область вокального звукообразования. Так, мы выделили такое понятие как *вокальная гортань*, которая должна быть неподвижной при произнесении разных гласных, что является одним из условий для создания дикционного ансамбля в хоровом академическом вокале, для которого в свою очередь необходимо единообразие в пении. Перейдем к понятию *вокальное положение языка*. Его можно определить как свободное, расслабленное, мягкое. Находится язык преимущественно в нижней части артикуляционного аппарата, но может незначительно меняться, в зависимости от произносимых звуков. Описывая следующий компонент нашего тезауруса в рамках данной области мы выделили такое понятие как *певческое положение губ* и определили его так: губы во время вокализации должны быть активными, находиться в растянутом на улыбке положении, что позволяет добиться качественного дикционного ансамбля в процессе звукообразования вокальных гласных и согласных, которое существенно отличается от речевого способа произнесения текста. *Певческое положение верхней и нижней челюсти* также является понятием, входящим в область вокального звукообразования и его мы характеризуем так: нижняя часть лица, то есть подбородок остается расслабленным и свободным при пении, в отличие от верхней части, которая должна быть поднята и неподвижна. Понятие *вокальное небо*, которое входит в область звукообразования трактуется так: во время пения оно поднимается вверх, по ощущениям оно становится в нужную певческую позицию, когда мы открываем рот

«на зевке». Часто музыкальные вокально-хоровые понятия могут быть взаимосвязаны. Так, вокальное нёбо, по мнению Павлицевой, связано с понятием *вокальной гласной*, она пишет об этом так: «Гласные формируются максимально собранно в “куполе” приподнятой нёбной занавески» [2, с. 51]. Из чего мы можем сделать вывод, что одной из отличительных характеристик вокальной гласной от речевой является приподнятая нёбная занавеска.

Чтобы владеть техникой дикции необходимо обладать понятием *вокальной гласной*. О *гласных в пении* Н. А. Александрова пишет так: гласные в академической манере пения звучат более округло, по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер. Эти качества связаны с постоянным наличием в тембре хорошо поставленного певческого голоса высокой и низкой певческих формант, а также устойчивого вибрато. Ровное в тембральном отношении звучание гласных в пении зависит от умения сохранять эти качества при переходе от одного гласного к другому, что практически достигается при сохранении единого «места звучания» голоса (единых резонаторных ощущений) [1, с. 72].

Садовников пишет о *единстве образования певческих гласных*, при котором необходима артикуляция глотки, в отличие от речевых гласных, где достаточно главным образом полости рта и самого подвижного артикуляционного органа – языка [3, с. 9].

Тараканов также пишет о вокальных гласных и отмечает, что они являются «носителями вокального звука» [4, с. 154] и характеризует вокальные гласные таким образом: «они являются как бы оболочкой, в которую упаковывается певческий звук» [4, с. 148].

Говоря о вокальных гласных, он вводит уникальное и весьма заслуживающее внимание, на наш взгляд, понятие *звонких и глухих гласных* (/о, у/ – глухие, остальные звонкие) и пишет о приемах округления звонких гласных и приближения глухих гласных к звонким для выравнивания певческих гласных по звучанию, что называет *нейтрализацией гласных в пении* [4, с. 150]. Садовников подобную мысль формулирует по-другому, он разделяет гласные на *высокие и низкие*, где самая высокая /і/, а самая низкая /у/ [3, с. 9]. Но мы считаем наиболее адекватным понятием, которое может применяться именно в хоровом академическом вокале является *единообразие гласных*, а *нейтрализация гласных* – это неверный путь. Единоеобразие гласных ведет к сохранению единой певческой позиции, следовательно, положительно сказывается на строе, при этом не способствует потере смысловой окраски вокализируемых фонем, не направлено на «выхолащивание» тембров артистов хора.

Рассматривая иностранные источники, мы определили, что Филипп Либберман разделяет гласные на *острые* /а, е, і/ и *серьезные (глубокие)* /а, о, у/ Клифтон Уэр определяет гласный /і/ как *яркий*, а гласные /о, у/ как *темные* [6, с. 33].

Согласно Томасу Ньюбургу, гласные, описываемые как *блестящие* или *острые*, воспринимаются интонационно выше, а те, которые описываются как *темные* или *глубокие*, воспринимаются ниже. Большинство педагогов по вокалу, руководителей хоров все же избегают описания гласных как более высоких или низких интонационно, чтобы обойти неверные интонационные тенденции и неправильное воспроизведение, но, описывая гласные, часто используют такие термины, как *яркость, блеск* и *темнота* [6, с. 34].

Дженифер М. Роджерс обобщает некоторые общеизвестные понятия о гласных так: «гласные по-прежнему делятся на *закрытые и открытые*; расшифровка гласных звуков в разных языках давно и точно представлена международным фонетическим алфавитом (МФА); а набор основных гласных /і/, /е/, /а/, /о/, /у/ по-прежнему составляет основу широкого диапазона гласных» [8, с. 125].

Подводя итоги, подчеркнем следующее. В результате сбора и систематизации

понятийного аппарата мы выделили области хороведческой проблематики в сфере вокальной (хоровой) дикции. На основе имеющихся источников по проблематике работы отечественных и зарубежных авторов, мы сформулировали специальный, соответствующий требованиям хоровой исполнительской практики, понятийно-терминологический аппарат в одной из важнейших, на наш взгляд, областях: техника певческой (хоровой) дикции, включая область вокального (хорового) звукообразования. Следует обратить внимание, что данная работа должна быть продолжена в силу актуальности создания тезауруса и по другим сферам певческой дикции вокального (включая хоровое) исполнительского искусства, среди которых назовем фонетическую интерференцию в коллективном пении; дикцию как средство художественной выразительности (хоровое письмо, колористические приемы хоровой фактуры); взаимодействие певческой дикции и музыкального стиля (дикционно-стилевых корреляций) и др.

Литература

1. Александрова, Н. А. Вокал. Краткий словарь терминов и понятий / Н. А. Александрова. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2015. – 352 с.
2. Павлищева, О. П. Методика постановки голоса / О. П. Павлищева – М. : Музгиз, 1964. – 124 с.
3. Садовников, В. И. Орфоэпия в пении / В. И. Садовников. – М., 1958. – 80 с.
4. Тараканов, Б. И. «Хор вам в помощь!», или Занимательное хороведение : Учебное пособие нового поколения по теории и практике хорового дела : Как в наше время создать хор и не сойти с ума / Б. И. Тараканов, А. В. Федоров – М. : РГГУ, 2017. – 410 с.
5. Bozeman, K. Kinesthetic Voice Pedagogy: Motivating Acoustic Efficiency / K. Bozeman, Gahanna. – OH : Inside View Press, 2017. – 150 p.
6. Neuerburg T. The Impact of Vowels on Pitch Finding and Intonation in the Movable-Do Solmization System: diss. ... M.Mus. / T. Neuerburg. – University of Nebraska-Lincoln, 2012. – 58 p.
7. Ophaug, W. The diminished vowel space in classical singing and the tug of war between 'speech-true' and modified vowel qualities / W. Ophaug. – Journal of Singing. – Vol. 73. – No. 3. – Jan.-Feb., 2017. – Pp. 293+.
8. Rodgers, J. M. A Voice in the Choir: Modernizing the Language and Practice of Voice Pedagogy in the Choral Culture: diss. ... Doctor of Musical Arts / Jennifer M. Rodgers. – University of Washington, 2020. – 207 p.

Радивилова Е. П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКАЯ ДУДА И НАЦИОНАЛЬНОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ИНСТРУМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Современное белорусское музыкальное искусство развивается в различных жанрово-стилевых направлениях, среди которых фольклорное занимает важное место в силу его особой роли в эволюции процессов интерпретации в академической музыкальной культуре национальных певческой и инструментальной традиций. Одним из перспективных, на наш взгляд, направлений интерпретации фольклора академической музыке, является рецепция белорусской дуды в русле набирающего силу процесса привлечения тембров аутентичных белорусских инструментов в палитру красок академического исполнительства, которые призваны содействовать достижению поставленных композитором целей по созданию целостного, убедительного по своей глубине и многогранности, художественного образа, обладающего чертами белорусской национальной идентичности.

Все вышесказанное актуализирует проблематику нашего исследования. Мы поставили перед собой цель – выявление особенностей рецепции аутентичного инструмента (белорусской дуды) в национальном академическом композиторском вокально-инструментальном творчестве и показ перспектив осмысления художественных функций этой партии в музыкальной целостности произведения на

материале Фантазии для хора, струнного квартета, белорусской дуды, лиры, белорусских гуслей, тамбурина и барабана Ларисы Симакович «Знойдзёная музыка». Для этого мы вначале дадим характеристику белорусской дуде как аутентичному инструменту, покажем особенности ее функционирования в белорусской культуре, а затем выявим особенности его применения в указанной партитуре и определим специальные исполнительские приемы, которые потребуются для создания интерпретации, соответствующей общему художественному замыслу произведения.

Как принято считать, первое упоминание о дуде встречается в конце XV в. в памятнике переводной древнебелорусской литературы «Повести о трёх королях-волхвах»: «З дудами и с гоуслями оуси съ жонами и с детми от меншого аж до большого не едыше ани пивше оу ночи до преве одним оуси посполоу приходят велми покорне бог хваляче дамъ собе оусегда в трех королехъ мшоу слоужити велят» [5, с. 115]. Самое раннее, дошедшее до нас изображение дуды на белорусских землях зафиксировано на керамической плитке XVI в., которая была найдена в местечке Мельник [6, с. 149]. Обратим внимание на то, что белорусская дуда на протяжении своей истории развития на наших землях получала различные наименования. Так, в «Лексиконе» Памвы Беринды 1632 г. приводятся названия дуды – «соплъ» и «перегудница». Автор определяет «соплъ» как обозначение группы духовых инструментов, среди которых «сопель», пищалка», «флетня», «фуяра», «дуда», «сурма», «жоломейма» и др. При этом обращается особое внимание на понятие «перегудница», то есть «дуда, шторт», при этом исполнитель называется «перегудник», то есть «дударь, штортист», что указывает на то, что наименование белорусской дуды было обособлено от всей группы духовых [2, с. 92, 119].

Традиция исполнения на дуде на белорусских землях была развитой, о чем свидетельствует целый ряд имеющихся в распоряжении исследователей документальных материалов. Так, назовем упоминание дударей в списке ремесленных профессий горожан (XVI – перв. пол. XVII вв.): «Прочие профессии: иконописцы, художники, доктора, цирюльники, валмистры, скоморохи, дудари, музыканты...органисты... трубачи... певцы. Всего 23 профессии» [3, с. 65-66]. Подтверждением функционирования исполнительской дударской практики в XVI веке является также и зафиксированная категория «дудников» в официальных документах об уплате налогов: «...а с людей волочащих, которые без службы мешкають, и теж с медведников, дудников, скрипников и с каждого гудка и иных, в местех мешкающих, хто службы певное не маеть, с головы самого и белых голов и детей их по осьми грошей» [5, с. 5].

Функционирование дударской исполнительской традиции в социуме было весьма разнообразным и охватывало различные слои населения. Так, дуда звучала в обрядах похоронного и поминального характера, о чем сохранилось упоминание в указанной выше «Повести о трёх королях-волхвах»: «...подлоуг але вежды кдень коли оу местех хрестіанских албо кацерьских живоут оусегда он неделю пораненькоу с дудами и с гуслими» [6, с. 115]. Дуда выполняла свою, важную функцию также и в народной жизни: она звучала как solo, так и в ансамбле, и на календарно-обрядовых праздниках (Коляды, Волочебники, Жниво). Различные увеселительные и танцевальные события в домах знати проходили также в сопровождении дуды: в 1644 г. урядник ВКЛ Тышкевич пригласил маршалка в свой дом потанцевать «...при дудах наших сельских» [7, с. 147]; белорусские искусствоведы указывают и на упоминание дуды в «Повести о Тристане и Изольде» (конец XVI в.): «И на тои радости велель король Марковитцемъ исполнити серцо весельем, а говорил: Прывель ми Трыщан чыстое золото, казал прывести всякие гудбы и дуды, и бубны, трубы, шахи, варцабы» [8, с. 115]. Обратим внимание и на работы Г. И. Барышева и О. К. Санникова, занимавшихся изучением белорусского народного театра «Батлейка» (конец XVI–XX вв.), которые уделили внимание дударскому искусству в недрах этой народной

театральной традиции и указывали, что вторую часть представления народного театра «Батлейка» сопровождал народный оркестр: «троистая музыка», в составе скрипки, цимбал, дуды и бубна. [1, с. 63].

Обратимся к органике белорусской дуды. Это – старинный духовой инструмент язычкового типа (одиночный) с особым резервуаром для воздуха (мехом). Детальное рассмотрение конструкции, технологии изготовления и функции инструмента в традиционной культуре белорусов содержится в работах Е. Р. Романова («Вымирающий инструмент» в Виленском календаре на 1910 г.), Н. Я. Никифоровского («Дударь и музыка», Очерки Витебской Белоруссии II, 1892 г.), П. В. Шейна («Материалы для изучения быта и языка населения Северо-Западного края» 1887–1902, Санкт Петербург), Н. И. Привалова («Народныя музычныя інструменты Беларусі», Менск 1928). Белорусская дуда состоит из кожаного мешка (традиционно изготавливавшегося из кожи козы, барсука), в который поступает (нагнетается исполнителем) воздух через деревянную трубку (или «соску») и таким образом исполняется бурдон (или «гук») в виде одного тона. Другой составной частью инструмента является жалейка, которая позволяет извлекать звуки диапазоном в одну октаву). Важнейшим конструктивным элементом, благодаря которому извлекается звук, является язычок (или «пищик») – деревянная трубочка с приставленной к ней тростниковой пластинкой. Заметим, на белорусской дуде язычок одинарный (восточноевропейская традиция, основанная на принципе строения кларнета), что отличает ее от других типов инструмента, имеющих двойной вариант язычка (западноевропейская традиция по типу конструкции гобоя). Для увеличения усиления громкости звука на жалейку и на бурдон прикреплены «роговни». Каждый инструмент имеет свою специфику органики, исходя из стиля изготовления, присущего определенному мастеру. Так, например, в Музыкальной капелле Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, есть дуда, которую изготовил Денис Сухой, известный современный белорусский мастер, который занимается изготовлением традиционных инструментов.

Звукоизвлечение на белорусской дуде осуществляется следующим образом: инструмент располагается под левой рукой, между туловищем и локтем и через «соску» мех наполняется воздухом. Исполнитель держит «соску» во рту, немного придерживая губами во время нагнетания воздуха, закрывает отверстие языком (при этом если стоит клапан из кожи, то отверстие, в которое нагнетается воздух, языком не закрывается, пока не появится необходимость добавить воздух в кожаный мешок, чтобы поддержать необходимое для извлечения звука в нем давление). Пальцы располагаются на игровых отверстиях жалейки. Искусство игры заключается в умении постоянно поддерживать определенное давление в мешке, чтобы звук был ровным и непрерывным.

Конструкция белорусской дуды, о которой говорилось выше, определяет характерные особенности и приемы исполнения, которые необходимо знать и применять в процессе рецепции в академическом искусстве для достижения поставленной творческой задачи. Прежде всего, заметим, что мелодия исполняется одноголосно, и сопровождается постоянно звучащим бурдоном, который перестроить во время исполнения невозможно. Характерные приемы звукоизвлечения ограничивают арсенал штрихов: legato – основной и единственный. Чтобы обозначить начало следующего звука, используются форшлаги, при этом приемы исполнения форшлагов на жалейке открытого и закрытого типа существенно разнятся. Важно также заметить, что динамика у инструмента исключительно неподвижная и находится в диапазоне Forte. Конструкция жалейки ограничивает диапазон звуков, который можно извлекать: заменить жалейку с другим звукоядром быстро во время исполнения невозможно.

Одним из ярких примеров рецепции аутентичных инструментов в современной

белорусской академической музыке является Фантазия «Знойдзеная музыка» Ларисы Симакович. Партитура представляет собой крупное вокально-инструментальное полотно для хора, солистов-вокалистов, струнного квартета, белорусской дуды, белорусских гуслей, коловой лиры, тамбурина и барабана. Логика развертывания художественного содержания произведения зиждется на контрастном сопоставлении различных ярких «музыкальных картин». В некоторых «музыкальных» картинах используются и аутентичные инструменты: их тембровый колорит в целостной палитре фактуры призван выполнять определенные автором произведения функции. В этом процессе музыкального становления и развития художественного произведения заметная роль принадлежит именно белорусской дуде.

В кратком вступлении ко второму разделу произведения (*Andante moderato*, т. 46), которое выполняет функцию интрады в музыкальной драматургии, тематизм фанфарного типа на одном звуке (бурдон си дублирование жалейки в октаву c1) в партии белорусской дуды призван создать художественный образ торжественного церемониала (у хора – текст «Vivat! Go! Вашасць!»). Таким образом, композитор с помощью тембра и органного пункта у белорусской дуды, дополняет авторскую тематическую разработку характерных цитируемых из музыкального первоисточника синкопированных танцевальных интонационных ячеек, из которых состоит музыкальная ткань, и создает эффект исторически достоверного «звукового мира», «фоносферы» торжественного церемониала на белорусских землях. (Как мы писали выше, белорусская дуда звучала на праздниках в замках и дворцах белорусской знати). В такой же функции выступает и тембр белорусской дуды в третьем разделе (*Allegro maestoso*, т. 78): в партии инструмента бурдон (G), который дополняется квинтовым тоном (d1) у жалейки. Композитор продолжает развитие художественной идеи «музыкального славения», показа «музыкальной картины» придворной торжественной церемонии. Четырехдольный метр с характерным для придворных торжественных ритуальных танцев ритмическим рисунком (акцентированием сильной и относительно сильной доли, смещением акцентов на слабую долю в конце фраз), гармонический склад изложения – создают величественный художественный образ придворного церемониала. Обращает на себя внимание интересный в тембровом и фактурном отношении кульминационный фрагмент (текст у хора «Ваша мосць! Хэй!», т. 116). Здесь композитор «отключает» звучание струнного квартета, в партию которого была помещена тема в инструментальных интермедиях и вступлениях к хоровым куплетам данного раздела. Композитор излагает в партии аутентичного народного инструмента основной тематический материал, интерпретируя характерные для дударской вариационно-импровизационной традиции приемы белорусской национальной народно-инструментальной практики.

Еще на одну композиционную функцию партии дуды в процессе развертывания формы произведения обратим наше внимание. На наш взгляд, в четвертом разделе произведения (*Allegro con brio*, т. 217), в котором разворачивается показ «музыкальной картины» народного веселья через плясовые ритмические рисунки, характерные акценты и виртуозные фиоритуры у струнного квартета. В средней части автор использует контрастный по характеру музыкальный материал, который подвергается ритмическому и интонационному варьированию. И здесь в партии дуды (на фоне бурдона) у жалейки звучит импровизация (вариант) мелодии, одновременно с ее проведением у хоровых голосов. Таким образом, с помощью фактурной работы с темой, композитор создает атмосферу свободной импровизации путем единовременного контраста разных приемов, идущих как от народной, так и от академической музыкальной практики (элементы подголосочной полифонии, «втора», гетерофония, гармонизация, органний пункт, хоровые педали, риторические музыкальные фигуры и др.). Здесь белорусская дуда является полноправным «участником» художественного приема, который можно охарактеризовать как «музыкальный калейдоскоп»,

создающий атмосферу всеобщего веселья, гулянья. В репризе данного раздела в партии белорусской дуды помещено интонационное ядро тематизма из партии струнного квартета. Здесь автор музыки использует яркий тембр дуды для динамического усиления развертывания музыкального материала с помощью дублировки (прием оркестровки). Таким образом, аутентичный инструмент наряду с академическими (скрипка) вовлечен в тембро-фактурное развертывание музыкальной ткани.

В пятом разделе произведения (Moderato, т.252), представляющем собой «музыкальную картину гротеска» белорусская дуда исполняет: тему вступления (прием оркестровки – дублировка партии скрипок), бурдон (органный пункт) в кульминации (Pesante); гармоническую и ритмическую «опору» в синкопированном разделе музыкального материала у струнного квартета (темброво-фактурный прием диалогичности музыкальной ткани на основе гармонической фигурации). В седьмом (Vivace, т. 309) и восьмом (Allegro con brio, т. 365) разделах в партии белорусской дуды есть органный пункт, переходящий в дублировку темы канта, изложенной в вокальной партии. В девятом (Un poco più animato con grazia, т. 430) разделе в кульминационном проведении темы, в партии дуды помещены в увеличении основные тона гармонической вертикали, призванные создать фактурный эффект динамического нарастания.

Подводя итоги сказанному, следует подчеркнуть следующее. Белорусская дуда – аутентичный национальный инструмент, который имеет свою многовековую историю функционирования в музыкальной практике. Этот инструмент имеет свой характерный тембр, особые характеристики органики, уникальные исполнительские приемы. Данный материал призван обратить внимание на высокохудожественный уровень приведенного нами примера произведения академической музыки, в котором задействована белорусская дуда. В партитуре Ларисы Симакович композиционные и художественные функции, которые призвана выполнять партия белорусской дуды в становлении многогранного музыкального образа убедительны, уникальны и национально идентифицированы.

Литература

1. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр «Батлейка» / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Выдавецтва Міністэрства вышэйшай, сярэдняй спецыяльнай і прафесіянальнай адукацыі БССР, 1962. – 161 с.
2. Беринди, Памви. Лексикон словнероский Памви Беринди / Памви Беринди. – Київ : Видавництво академії наук Української РСР, 1961. – 272 с.
3. Грицкевич, А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI–XVIII вв. (социально-экономическое исследование истории городов) / А. П. Грицкевич. – Минск : Наука и техника, 1975. – 248 с.
4. Капилов, А. Л. Скрипка белорусская / А. Л. Капилов. – Минск : Беларусь, 1982. – 93 с.
5. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с.
6. Сасноўскі, З. А. Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. / З. А. Сасноўскі. – Минск : Харвест, 2010. – 416 с.

Русак А.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КАПЕЛЛЫ: ЖАНРОВЫЙ И СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА)

В последние десятилетия в Беларуси получила распространение уникальная для своего времени форма музыкального исполнительства, которая получила творческое название «Музыкальная капелла». Это – вокально-инструментальные коллективы,

которые ведут многогранную музыкальную деятельность: дают академические концерты, участвуют в фестивалях и конкурсах, выступают на различных государственных и просветительских мероприятиях, благотворительных акциях, исполняют разнообразный в жанрово-стилевом отношении репертуар, их деятельность регулярно освещается в масс-медиа.

Известными на сегодняшний день являются Заслуженный коллектив Республики Беларусь Могилевская городская капелла (год создания: 1992, художественный руководитель С. Ю. Лищенко), Заслуженный коллектив Республики Беларусь Гродненская капелла (год создания: 1992, художественный руководитель оркестра В. Н. Бормотов, худ. рук. хора Л. Н. Иконникова), Заслуженный коллектив Республики Беларусь Музыкальная капелла «Sonorus» Минской области (год создания: 1992, создатель – А. А. Шут, в настоящее время худ. рук. – В. В. Ларин), Музыкальная капелла Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси (создана в 2018 г., художественный руководитель – Г. П. Цмыг). Эти исполнительские коллективы состоят из профессиональных музыкантов и включают хоровую, оркестровую группу исполнителей и солистов.

В современном белорусском искусствоведении данной форме исполнительства посвящены исследования, среди которых работы А. А. Нечай, где представлены биографические сведения о коллективах из Гродно, Могилева и Минской области [1]. Уделяет внимание этому типу творческого коллектива и Г. П. Цмыг в материалах о белорусском концертно-исполнительском искусстве современности [2]. Вместе с тем, жанрово-стилевой проблематике репертуара музыкальной капеллы, исходя из задач, которые ставит перед собой этот тип хорового исполнительства, специальное внимание не уделялось. По нашему мнению, музыкальная капелла как вокально-инструментальный коллектив, отличаясь камерностью состава, имеет широкие перспективы по выполнению социальных функций в русле связей искусства и общества. Все сказанное актуализирует проблематику нашего исследования, цель которого на основе анализа репертуара Музыкальных капелл определить его жанрово-стилевые особенности. Для достижения поставленной цели мы соберем, проанализируем и систематизируем репертуар Музыкальных капелл и покажем его жанрово-стилевую панораму. Исходя из того, что объем данного доклада не позволяет охватить творческую деятельность всех коллективов страны, мы будем опираться на собранный нами материал о Заслуженном коллективе Республики Беларусь Музыкальной капелле «Sonorus» Минской области (далее Музыкальная капелла «Sonorus») и Музыкальной капеллы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси (далее Музыкальная капелла НАН Беларуси).

Репертуарная политика современной Музыкальной капеллы формируется исходя из вокально-инструментальной органики данного вида исполнительской практики: это исполнительские силы, включающие в свой арсенал камерный хор, камерный оркестр, солистов-вокалистов и инструменталистов, камерные ансамбли.

Так, в репертуаре Музыкальной капеллы «Sonorus» есть хоровые произведения без сопровождения, среди которых выделим, наиболее встречаемые в исполнительской практике, сочинения Е. Атрашкевич («Белая церковь»), Ю. Евграфова (Осенний цикл «Крик ястреба»), хоровые романсы Ю. Семеняко («Зорка венера», «Крыніцы»). В творческой практике Музыкальной капеллы НАН Беларуси исполняются части из хоровой симфонии-действия «Перезвоны», сочинения Г. Свиридова «Зорю бьют», «Зимнее утро» из цикла «Пушкинский венок», А. Гурилева «Однозвучно гремит колокольчик» и др.

Исторически так сложилось, что каждая Музыкальная капелла имеет мобильный исполнительский состав. Музыкальная капелла НАН Беларуси имеет в своем составе камерный хор (который организован по принципу ансамбля солистов), струнный квартет, аутентичные, духовые и ударные инструменты. В свою очередь Музыкальная

капелла «Sonorus» имеет камерный оркестр и камерный хор. Отсюда и отличие репертуара по составу исполнителей.

Так, особый успех имело исполнение Музыкальной капеллой НАН Беларуси вокально-инструментального сочинения для камерного оркестра, камерного хора и солистов «III Литании Остробрамской» С. Монюшко (в переложении партии оркестра для струнного квартета), Мессы Ф. Миладовского, в реконструкции В. Кистеня (переложении партии оркестра для струнного квартета и флейты Е. Радивиловой и Ж. Филиппович), белорусских кантов в оркестровке, выполненной в соответствии с известной традицией исполнительской практики, в основе которой принцип *colla parte*; авторские транскрипции, переложения (например «Бог нарадзіўся», в оркестровке А. Рачинского).

Заметим, что еще одну тембровую группу составляет инструментальные произведения, которые рассчитаны на имеющийся в коллективе творческий потенциал в Музыкальной капелле НАН Беларуси: струнный квартет, мультиинструменталист, имеющий опыт профессиональной игры на аутентичных инструментах (коловая лира, белорусская дуда, окарина, народная скрипка, белорусские гусли и др.) солисты-вокалисты, дуэты, трио, а также женский и мужской ансамбли солистов. В исполнении струнного квартета капеллы имели успех сочинения белорусских композиторов, среди которых назовем «Купалінка» В. Теравского в обработке Т. Рагули, «Александрына» В. Мулявина, в обработке А. Аврукевича, струнный квартет С. Монюшко и др. Мультиинструменталист капеллы Е. Радивилова исполняет белорусские духовные стихи в сопровождении колесной лиры «А чаго ты плачэш, душа ўтамлёна», «Ішлі прайшлі, да тры ангела» и другие.

В концертной практике Музыкальной капеллы «Sonorus», органика камерного оркестра позволяет разнообразить репертуар сочинениями для различных его составов. Программы концертов капеллы исполняют квартет деревянных духовых, квинтет медных духовых инструментов, струнный квартет солистов оркестра.

Современная музыкальная капелла обладает большим исполнительским ресурсом, чтобы исполнять произведения, принадлежащие к различным историко-стилевым периодам. В репертуаре Музыкальной капеллы НАН Беларуси выделяются И. С. Бах Фуга B-dur из мотета «Пойте Господеви песнь нову», «Шутка», Д. Верди, перевод на белорусский язык М. Щура «Va, pensiero» (Дух свободы) из оперы «Набукко», В. Гаврилин, Симфония-действие «Перезвоны» и др. В Музыкальной капелле «Sonorus» к вышеперечисленным можно отнести А. Мдивани оперу-притчу «Маленький Принц», Д. Шостаковича «Антиформалистический раёк», «Magnificat», «Requiem» Д. Раттера и другие.

В жанрово-стилевом отношении, диапазон репертуара Музыкальных капелл весьма широк. Так, народная музыка представлена в виде обработок для академического хора. Музыкальная капелла «Sonorus» обращается к обработкам как композиторов советского периода (А. Туренкова, В. Теравского, Г. Ширмы), так и к обработкам современных композиторов (Е. Атрашкевич, А. Бендерской, О. Подгайской, А. Саврицкого). В Музыкальной капелле НАН Беларуси следует отметить обработки композиторов Л. Захлевно, С. Полонского, А. Рачинского, Н. Сироты, Г. Цитовича и других. Коллективы исполняют сочинения преимущественно на белорусском языке, продолжая традиции национальной культуры страны. Коллективом исполняются народные песни в том числе в сопровождении инструментов (классических и аутентичных): «Ой рана на Ёвана» (в сопровождении дуды), «Юрачка» (обработка С. Полонского, в сопровождении фортепиано, в переложении для струнного квартета), «Рэчанька» (обработка С. Полонского, жалейка).

Также происходит продолжение западных и восточных христианских традиций. Духовная музыка представлена в репертуаре Музыкальных капелл. Так, назовем: песнопения из богослужебного круга (произведения А. Архангельского, Н. Богодаевой,

Д. Бортнянского, Н. Куликовича-Щеглова, С. Рахманинова, П. Чеснокова, Л. Шлег и др.); белорусские духовные гимны («Радуймися, хрысціяне», «Жыровіцкая Бога маці», «Вітай, Марыя», «О, Марыя, маці Бога», в инструментовке А. Ращинского и др.); сочинения на канонические тексты в сопровождении инструментов (Ф. Милодовский – Месса «Спевы да Святой Імшы» (реставрация В. Кистеня), «III Литания Остробрамская» для камерного оркестра, камерного хора и солистов С. Монюшко (в переложении партии оркестра для струнного квартета), В. А. Моцарт «Requiem», М. Дюруфле «Requiem»); духовные концерты (представлены такими авторами как Д. Бортнянский, А. Бондаренко, Н. Дилецкий, А. Архангельский).

Пользуется успехом у слушателей и музыка эстрадного жанрово-стилевого направления. Музыкальной капеллой «Sonorus», под руководством приглашенного дирижера М. Ассуила, исполнены программы популярных композиторов, например, Э. Морриконе и Н. Рота, известных по своим работам в итальянском кинематографе. Использование женского солирующего голоса, оттененного оркестровым сопровождением, делает исполнение привлекательным для широкого круга слушателей. Программы, исполненные Музыкальной капеллой «Sonorus», посвященные Международному женскому дню 8 марта, позволяют составить в ряд популярные исполнительские группы и композиторов, чьи сочинения стали хитами, например, АВБА, А. Бабаджаняна, Э. Артемьева, Х. Циммера, А. Хачатуряна. Музыкальная капелла НАН Беларуси в свою очередь исполняет известные шлягеры бардовской песни (среди них: «Вы слышите, грохочут сапоги», «Когда метель рычит как зверь», «Пожелание друзьям» Б. Окуджавы; «Когда мы были молодыми» С. Никитина, «Милая моя» Ю. Визбора, объединенных в единый цикл по типу попури. Исполняются композиции, созданные для хора с сопровождением на знаменитые темы популярной музыки, среди которых: «Carawan» Д. Элингтона, «Summer time» Д. Гершвина, ария из оперы «Порги и Бесс», «I got rhythm» Д. Гершвина, «Strangers in the night» Б. Кемпферта. Такого рода сочинения исполняются солистами, дуэтами, трио, квартетами и другими камерными исполнительскими составами в сопровождении оркестра.

Одной из центральных творческих задач Музыкальной капеллы НАН Беларуси является исполнение старосветского репертуара на исторические тексты, что обусловлено популяризацией научных исследований, которые ведутся в отделе музыкально-исполнительского искусства Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.

Так, можно выделить наиболее яркие произведения из белорусской кантовой музыки XVI–XVIII веков (Пасхальный кант «Днесь наши ребята», Благовещенский кант «Прииде архангел», Рождественский кант «Шедшие три Цари»).

В Музыкальных капеллах продолжается известная традиция творческого содружества композитора и коллектива. Авторы хоровой музыки пишут сочинения учитывая состав коллектива, тембровые краски голосов солистов, стилистические предпочтения, инструментарий, исполнительский стиль. В Музыкальной капелле НАН Беларуси — это фантазии на темы из найденных рукописей национального музыкального наследия Л. Симачевич («Знойдзенная музыка»), Е. Атрашкевич («Белая галубонька»). Музыкальной капелле «Sonorus» посвятили свои сочинения В. Прохоров «Что за ночь, что за тишь», А. Мдивани (опера-притча «Маленький Принц»), В. Савчик «Божий ангел» и др.

Каждый коллектив обращается к репертуару Ренессанса, Барокко, Классицизма, Романтизма, различных стилевых направлений музыки XX века. В том числе, формируются исходя из принадлежности авторов музыки к композиторским школам: русской, немецкой, австрийской, английской, итальянской, французской. Обращаются к музыке С. Рахманинова, Р. Щедрина, П. Чайковского, Г. Свиридова, В. Гаврилина, Ю. Евграфова.

Важной целью творческой стратегии является выполнение функций искусства в социуме. Поэтому для раскрытия данной темы, мы будем опираться на понятийно-терминологический аппарат, разработанный в области эстетики авторитетными учеными Ю. Боровым, Б. Эренграсс, Р. Апресян, Е. Ботвинник и др. и адаптируем его к нашей проблематике [3, 4].

Так, по мнению Ю. Борева [3], есть три важнейшие группы функций искусства: преобразующая (искусство как деятельность), компенсаторная (искусство как утешение) и познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение). В исполнительской практике Музыкальных капелл, на наш взгляд, важно рассмотреть основные функции, которые входят во вторую и третью группу. Ярким примером выступают программы для детей, которые мы можем нередко слышать в исполнении Музыкальной капеллы «Sonorus»: музыкальная сказка «Карлсон, любимый и единственный», «Сказка про нечисть ужасную и Василису прекрасную» и другие спектакли.

Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира) представлена академическим репертуаром (сочинения Г. Свиридова, В. Гаврилина, Ю. Фалика, А. Пярта). Эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций) функция развивает художественный вкус, способности и потребности человека, несет гедонистическую идею (программы, посвященные Международному дню 8 марта в обоих коллективах). Касаясь коммуникативной функции (искусство как общение), выделяются лекции-концерты, где зритель, путем интерактивного взаимодействия с исполнителями, имеет возможность получить интересную информацию и самим поучаствовать в процессе исполнения известных произведений. Это могут быть известные эстрадные хиты, рождественские песни («А ўчора з вячора», «Тихая ночь»). Информационная функция представлена духовной музыкой, библейскими текстами (Месса Ф. Милодовского, «Литании Остробрамские» для камерного оркестра, камерного хора и солистов С. Монюшко (в переложении партии оркестра для струнного квартета). Воспитательную (искусство как катарсис) и внушающую (искусство как суггестия) функцию коллектив осуществляет в исполнении национальных гимнов, духовных белорусских гимнов, а также гимнов, посвященных студенческим церемониям. В исполнительской практике из мероприятий Музыкальной капеллы НАНБ – Музыкальный коллаж, посвященный юбилейному году со дня рождения белорусских поэтов Я. Коласа и Я. Купалы «Спадчына», выступления на мероприятиях, приуроченных государственным праздникам (программы Дню Победы, на День города).

Подводя итоги, мы пришли к выводу, что репертуарная политика Музыкальной (вокально-инструментальной) капеллы формируется исходя из задач, которые ставит перед собой коллектив и потенциала этого уникального по своим исполнительским ресурсам музыкального коллектива.

На основе анализа репертуара Музыкальных капелл «Sonorus» и Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, мы пришли к выводу, что жанрово-стилевые особенности репертуара базируются исходя из эстетических, коммуникативных, информационных, воспитательных и других социальных функций искусства, которые призван выполнять коллектив; типа исполнительства, благодаря мобильности которого репертуар адаптируется в виде переложений, транскрипций; разнообразных историко-стилевых периодов от старинной музыки, до современного времени; востребованных жанрово-стилевых направлений: духовной, патриотической, эстрадной, белорусской старинной и современной музыки; творческих содружеств с композиторами.

Литература

1. Боров, Ю. Б. Эстетика : Учебник / Ю. Б. Боров. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Нечай, А. А. Музыкальные капеллы Беларуси: история и современность / А. А. Нечай // Культура.

- Наука. Творчество: сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2013. – Вып. 7. – С. 235–239.
3. Смагін, А. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя / А. Смагін. – Мінск : БУК, 1998. – 193 с.
4. Цмыг, Г. П. Хоровое дирижерское концертно-исполнительское искусство / Г. П. Цмыг // Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991–2016 / Т. Г. Мдивани [и др.] ; редкол. : А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко. – Минск : Беларуская навука, 2018. – С. 260–323.
5. Эренграсс, Б. А. Культурология / Б. А. Эренграсс, Р. Г. Апресян, Е. А. Ботвинник. – М. : Оникс, 2007. – 480 с.

Суцэня С.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛИРИКО-ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ: БЕЛОРУССКИЙ КОНТЕНТ

Детские музыкальные школы искусств (в дальнейшем ДМШИ) и детские школы искусств (в дальнейшем ДШИ) являются первой ступенью профессионального музыкального образования в Беларуси. Хоровые и вокальные дисциплины в ДМШИ и ДШИ являются обязательными для учащихся. В школах сформированы различные хоровые коллективы: младшие и старшие учебные хоры, хоры инструментальных и хоровых отделений, концертные хоры (как правило, имеющие звание образцовых). Руководители хоров подбирают репертуар руководствуясь требованиями программ по хоровому классу, среди которых: типовая учебная программа детских школ искусств по учебному предмету «Коллективное музицирование (хор)» направления деятельности «Музыкальное» инструментального отделения, типовая учебная программа детских школ искусств по учебному предмету «Профильные учебные дисциплины» направления деятельности «Музыкальное» хорового отделения [3]. В программах указывается, что при формировании учебного репертуара хора должны быть обязательно включены произведения различных историко-стилевых периодов (Барокко, Классицизма, Романтизма, современности). Кроме того говорится, что надо уделять внимание белорусской музыке, эстрадным и джазовым направлениям, фольклору.

Как известно, патриотическое воспитание находится в центре внимания нашего государства. Так, в сборник «Патриотизм и патриотическое воспитание в контексте вызовов современности» (1919, Минск [2]) включены доклады и выступления ученых и идеологических работников Беларуси, России и Украины, принимавших участие в Международной научно-практической конференции, которая проводилась в Институте социологии НАН Беларуси совместно с Государственным пограничным комитетом Республики Беларусь 16–17 мая 2019 года. В представленных докладах рассматриваются наиболее актуальные проблемы воспитания гражданина и патриота нашей страны, имеющего активную гражданскую позицию, готового к выполнению конституционной обязанности по защите Родины; а также актуализирована задача создания действенной системы патриотического воспитания, формирования у граждан нашей страны и молодежи устойчивых национально и патриотически ориентированных нравственных ценностей с использованием наиболее эффективные форм работы и ресурсов, сложившихся во всех видах образовательных учреждений [2, с. 2].

В Программе непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 гг. патриотическое воспитание одно из основных направлений [5]. В соответствии с планом мероприятий по реализации данной Программы ежегодно проводится республиканский смотр-конкурс хорового творчества «Спяваем разам», смотр-конкурс детского творчества «Здравствуй, мир!».

Многие авторы указывают на воспитательную функцию хорового искусства. Например, В. В. Богатов и Е. А. Александрова в своей статье «Хоровое искусство как средство патриотического воспитания школьников» (2021, Таганрог [1]), утверждают,

что приобщение детей к песенно-хоровому искусству необходимо для формирования любви к своему Отечеству. Е. В. Морозова в своей статье «Музыка как средство гражданско-патриотического воспитания» (2022, Витебск [2]) определяет значимость гражданско-патриотического воспитания и способы его реализации посредством музыкального искусства. А вместе с тем, вопрос лирико-патриотической тематики в репертуаре детских хоровых коллективов Беларуси специально никем не рассматривался. Кроме того, в свете происходящих социально-экономических преобразований, глобализации ряда политических, экологических, культурологических проблем тематика нашей работы актуальна. Поэтому мы ставим перед собой цель: выявление произведений в репертуаре белорусских детских хоров, в которых художественное содержание имеет лирико-патриотическую направленность, и создание рекомендаций по включению в репертуар данного направления для использования их в патриотическом воспитании детей и молодежи. Для достижения поставленной цели необходимо собрать материалы о репертуаре детских хоровых коллективов Беларуси, проанализировать и сделать классификацию по принципу общности тематики, выявить связь тематики с целями коллективов, важнейшей из которых является патриотическое воспитание, и дать рекомендации по включению в репертуар произведений лирико-патриотической направленности.

Мы провели мониторинг репертуара детских хоровых коллективов музыкальных школ искусства и детских школ искусства г. Минска, областных и районных центров Беларуси, предоставивших материалы для исследования. Анализируя тематическую направленность хоровых произведений, обратили внимание, что лирико-патриотическую тематику, обширно представленную творчеством белорусских композиторов и белорусской народной музыкой, можно классифицировать по принципу общности содержания.

Основой передачи содержания музыкального произведения являются образ и эмоции. Наиболее ярко это передается в произведениях, которые по содержанию можно отнести к пейзажной лирике. Так, например, берется в репертуар музыка на слова выдающихся национальных поэтов: Я. Купалы (Ю. Семеняко «Явар і каліна», Г. Пукст, «Шумныя бярозы»), М. Богдановича (С. Рак-Михайловский «Зорка Венера»), Т. Мушынскай (Э. Андрэенка «Водар акацыі белай»), В. Вярбы (М. Петренко, обр. Н. Хвисяка, «Ручнікі») и др. В таких произведениях авторы передают свои чувства и эмоции, придавая объектам природы и ее процессам человеческие качества. Исполнение этих произведений развивает у исполнителей и слушателей такие духовно-нравственные качества, как доброта, любовь, милосердие.

В следующей группе хоровых произведений художественное содержание наполнено эмоциональным состоянием созерцания, восхищения природой родного края через музыкальные «пейзажные зарисовки». Образы природы воплощены в произведениях современного белорусского композитора Е. Атрашкевич: «Клёны Бацькаўшчыны» (сл. В. Караткевича) «Пейзажные зарисовки» (сл. Т. Мушинской). Тема любви к малой Родине раскрывается в произведениях И. Лученка (сл. А. Ставера «Жураўлі на Палессе ляцяць», переклад А. Драбышэўскага; сл. Я. Коласа «Мой родны кут»), Э. Зарицкого (сл. Я. Коласа «Родныя вобразы»), Е. Атрашкевич (сл. А. Легостаевой «Мая маленькая Радзіма», сл. В. Жуковича «Міншчына»). Особое место в репертуаре детских хоровых коллективов занимают произведения самодельных композиторов, посвященные той местности, в которой они живут и работают: М. Куцюка (сл. В. Слабоды «Любыя Пружаны»), Т. Кавалёнка (сл. А. Кавалёнка, перел. И. Буланьковой «Бацькоўскі край»), Н. Шагова (сл. Н. Круковской «Любань – любоў»), П. Яковенко (сл. И. Муравейки «Песня про Любань»), Ю. Талесника (сл. М. Танка «Наш край Нарачанскі») Содержательный контент этих произведений понятен и близок детскому восприятию начиная с самого младшего возраста. Исполнение произведений данной тематики позволяет

преобразовать сформированное с раннего детства эмоционально-положительное отношение к родным местам в чувство любви к родному краю, родной природе.

Высокое патриотическое сознание, чувство верности своему Отечеству, осознание своей принадлежности к Родине – вот те качества личности, которые призваны воспитывать хоровые произведения о государственной символике (сл. Н. Климковича, В. Каризны, муз. Н. Соколовского «Гимн Республики Беларусь»); о своей стране (сл. А. Бачылы, муз. У. Алоўнікага «Радзіма мая дарагая», сл. Г. Буравкина, муз. Ю. Семеняко «Навек люблю и помню», сл. М. Танка, муз. Л. Сімаковіч «Люблю цябе, краіна!..», сл. Л. Глінскай, муз. А. Безенсон «Наша Радзіма», сл. М. Третьяковой, муз. А. Козловой, обр. М. Дринецкого «Беларусь – імя святое»); о родном городе (сл. Т. Красновой-Гусаченко, муз. А. Раузо «Гимн Витебску», сл. И. Панкевича, муз. В. Оловникова «Песня о Минске», сл. Б. Макаревича, Е. Атрашкевич «Минск», сл. М. Ясеня, муз. Э. Зарицкого «Минск – это наша судьба»); о значимых исторических и культурных объектах республики (сл. И. Титовца, муз. В. Кистеня, «Мірскі замак» (переложение для детского хора А. Титовой), сл. А. Астрэйкі, муз. Н. Сакалоўскага «Песня пра Нёман»).

Великая Отечественная война является ярким примером патриотизма советских людей. В репертуарный список детских хоровых коллективов включены произведения белорусских авторов, раскрывающие тему Хатыни (Д. Ловчий, сл. Ю. Свирки «Краскі ў лесе над Хатынню», сл. Э. Огнецвет, муз. И. Лученка «Пусть звенят криницы» (о Хатыни); партизанского движения (сл. А. Русака, муз. У. Алоўнікава «Лясная песня», сл. М. Чарняўскага, муз. Зм. Даўгалёва «Партызанская крыніца»). Тема памяти о войне раскрывается в произведениях классика белорусской песни И. Лученка: сл. М. Ясеня «Поклонитесь внуки деду», сл. Н. Олева, «Минута молчания», сл. В. Добронравова, муз. И. Лученка, перелож. А. Голунковского «Бессмертие». Антивоенный призыв в произведении А. Чыркуна на сл. І. Цітаўца «Людзі, яднайцеся супраць вайны!». Безусловно, примеры мужества и самопожертвования, проявленные людьми в ходе войны, помогают вступающему в жизнь новому поколению сопереживать трагическим событиям войны, почувствовать гордость за свой народ, за принадлежность к своей стране, осознать исторические события и значение борьбы с фашизмом на современном этапе.

Хоровые коллективы ДМШИ и ДШИ, поющие в академической манере, исполняют достаточное количество обработок белорусских народных песен, включая традиционные песни календарно-обрядового круга. Среди них лирические (обр. Р. Рацинского «За рэчкай, за ракой», обр. А. Кашпура «Рэчанька»), калядки (обр. М. Сироты «Добры вечар»), шуточные (обр. Л. Шнитмана «Савка да Гришка», обр. Л. Жуковой «Пра камара», обр. Б. Кожевникова «Сядзіць камар на дубочку»), песни-танцы (обр. Е. Атрашкевич «Бульба», обр. С. Савельевой «Гарні, гарні, бульбу з печы») и др. Исполнение народной музыки формирует эмоционально-ценностное отношение к истории, воспитывает национальное сознание, что служит делу патриотического воспитания детей.

В детских хоровых коллективах, поющих в народной манере, цели коллектива направлены на лирико-патриотическое воспитание. И характерно, что весь репертуар с одной стороны, как бы однороден, а с другой – направлен «вглубь» проблемы: народная манера и тончайшие градации художественного содержания произведений, которые находятся в одном жанровом направлении, призваны на уровне разнообразия жанров и стилей постигать исполнителям и реципиентам истинные ценности народной культуры. В этих коллективах изучается не только сама традиционная музыка, но и особенности ее бытования в аутентичной среде, контекст ее функционирования в народной культуре. Такие коллективы работают с применением театрализации программ: иллюстрируют элементы обряда на сцене с привлечением специального антуража и сценографии (костюмы, украшения, элементы сценографии, идущие от

народной традиции). Таким образом и постигается народная культура в ее синтетическом бытии (единство пения, танца, обряда). Создаются творческие группы, цель которых – сценический показ, интерпретация национального достояния. В этом направлении работают: образцовый ансамбль народной песни «Жавароначки» (Столбцовская государственная детская школа искусств), который использует различные формы сценической презентации программ (фрагменты народных обрядов и праздников, народные танцы и игры, поэтический фольклор). На наш взгляд, весьма интересно работает ансамбль народной музыки и песни «Красачкі» (Парохонская государственная детская школа искусств). Это – по сути, театр народной музыки, в котором репертуар коллектива включает композиции по принадлежности к временам года, обработки белорусских народных песен, авторские произведения белорусских композиторов и др. Таким образом, и участники коллектива и публика приобщаются к национальным традициям, истокам, что, несомненно, направлено на воспитание лирико-патриотических чувств через эстетическое переживание во время исполнения или восприятия их программ.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем следующее. Нами выявлено, что все репертуарные списки ДМШИ и ДШИ Беларуси, представленные нам, в большой степени содержат светские и духовные хоровые произведения белорусских композиторов, а также обработки белорусских народных песен композиторами Беларуси. Наряду с академическими, существуют народные детские хоровые коллективы, исполняющие белорусскую народную музыку (образцовый ансамбль народной песни Столбцовской ДМШИ, образцовый ансамбль народной музыки и песни «Красачкі» (вокальная группа) Парохонской ДШИ). В результате исследования мы также пришли к выводу, что, так как коллективы ДШИ и ДМШИ совмещают функции и образовательные, и эстетические, и развлекательные, то они не только сами изучают репертуар, направленный на постижение различных историко-стилевых периодов, но и в связи со своей концертной деятельностью создают условия лирико-патриотического воспитания публики, которая приходит на концерты. Ввиду коллективной формы исполнительства, задействованы большие группы людей как из числа хористов, так и из числа реципиентов. Это накладывает ответственность за репертуарную политику в детском хоре. И если эта политика соответствует возложенным на детский коллектив функциям, то это, в первую очередь, связано именно с произведениями, которые исполняются, их художественным содержанием лирико-патриотической направленности. Вместе с тем заметим, что, несмотря на широко распространенный процесс включения соответствующих лирико-патриотической теме произведений в репертуар учебных хоров, мы отметили работу по формированию репертуара в соответствии с вышеуказанными требованиями Программы [3] только в концертных образцовых хоровых коллективах г. Минска (ДМШИ №№ 1, 4, 5, 9, 13, 19; ДШИ № 1), Солигорска (ДМШИ), г. Бреста (ДМШИ № 2), г. Кобрин (ДШИ). Мы пришли также к выводу, что Концертные хоры ДМШИ и ДШИ областных и районных центров практически не исполняют произведения эпохи Барокко, Классицизма, Романтизма. А между тем в классическом репертуаре также содержится широкий диапазон тем и образов лирико-патриотической направленности.

Литература

1. Богатов, В. В. Хоровое искусство как средство патриотического воспитания школьников / В. В. Богатов, Е. А. Александрова // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. – 2021. – № 1. – С. 9–15.
2. Морозова, Е. В. Музыка как средство гражданско-патриотического воспитания / Е. В. Морозова // Мир детства в современном образовательном пространстве: сборник статей студентов, магистрантов, аспирантов. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2022. – Вып. 13. – С. 367–369.
3. Национальный Интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Нац. Центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2017. – Режим доступа: <https://www.pravo.by>. – Дата доступа: 30.09.2022.

4. Патриотизм и патриотическое воспитание в контексте вызовов современности: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 16–17 мая 2019 г. / НАН Беларуси, Ин-т социологии ; Госпогранкомитет ; Ин-т погранич. службы Респ. Беларусь ; редкол. : Г. П. Коршунов (гл. ред.) [и др.]. – Минск : ИПС РБ, 2019. – 433 с.

5. Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021-2025 гг. [Электронный ресурс] / М-во образов. Респ. Беларусь. – Минск, 2020. – Режим доступа: <https://www.edu.gov.by>. – Дата доступа: 30.09.2022.

Цмыг Г.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

Панорама современной белорусской хоровой музыки радует своим многообразием: разные поколения национальных композиторов создали достаточно большой корпус хоровых произведений. При этом важным, на наш взгляд, является присущие многим авторам белорусской хоровой музыки стремление к большому диапазону тем и образного содержания, вариативности исполнительских составов (наряду с партитурами для смешанного хора, созданы и произведения и для детского, и для женского, и для мужского типов коллективов). Отрадно, что многие композиторы, имея свой творческий почерк, демонстрируют также и уникальный, обладающий индивидуальными чертами хоровой стиль, позволяющий нам обратить внимание на плеяду именно хоровых композиторов, среди которых Алина Безенсон, Анастасия Бендерская, Андрей Бондаренко, Владимир Каризна, Вячеслав Кузнецов, Виктор Копытько, Александр Литвиновский, Андрей Мдивани, Александр Рачинский, Лариса Симакович, Людмила Шлег и др.

В свою очередь, каждый исполнитель избирает свой путь в пространстве национального хорового репертуара, исходя из практических исполнительских возможностей коллектива; целей и задач, стоящих перед хором; личных творческих установок, музыкального «вкуса», жанрово-стилевых предпочтений и др. Необходимо при этом подчеркнуть, что хоровая исполнительская деятельность осуществляется в невероятно сложных условиях из-за отсутствия специального нотного издательства. В этой связи возникает и комплекс вопросов, связанных с исполнительской апробацией произведений белорусских композиторов. Все сказанное выше актуализирует проблематику работы и ее цель – обоснование путей атрибуции носителей признаков художественной ценности в хоровом произведении. Мы рассмотрим известные и актуальные принципы ценностного подхода в музыке и найдем пути их экстраполяции на хоровой жанр, а также на примере хоровых произведений современных композиторов определим особенности хорового исполнительского ценностного подхода в многоуровневом аналитическом процессе постижения музыкального произведения.

Аксиология в науке о музыке, как известно – область, требующая специального внимания и разработки в силу специфики музыкального искусства как вида творческой деятельности, в связи со сложностями в процессе обоснования объективно-художественных качеств музыкального произведения, а также и исходя из неизбежного выхода в область методологии философии и др. Вместе с тем, музыковеды постоянно обращаются к этой области, обосновывают свое видение подходов к проблематике художественной ценности музыки. Так, широкую известность получил ценностный метод анализа музыкального содержания, предложенный Ю. Н. Холоповым: «Слои содержания музыки, на которые направлен тот или иной метод, могут быть охарактеризованы (...) терминами «Сюжетное содержание» (о чем рассказывает

музыка) и «Эстетическое содержание», точнее «Каллистическое» - прекрасна ли музыка или сера, нудна, ординарна. Оба метода анализа следует представить не как антиподы – между ними ведь и немало общего...» [3, с. 88]. Данный подход получил дальнейшее развитие в трудах Т. В. Чередниченко, в которых были разработаны методические подходы анализа, предложена своего рода ценностная шкала, обосновано понятие «несравнимости творческого результата» как высшего уровня художественной ценности [6]. Применительно к нашему предмету исследования, весьма перспективной является «ценностная теория музыкального стиля», изложенная в работах М. М. Оболенской, где обоснована исследовательская позиция касательно ценностного осмысления музыкального феномена, при этом основной акцент ставится на стилевой анализ, «композиторский (индивидуальный) тип стиля» [1, с. 85]. Автор подчеркивает: «Ценностные константы внутреннего мира художника, опосредуемые семантикой музыкального текста, непосредственно отражаются в стиливых закономерностях. Энтелехия стиля – полнота отражения композиторского мировоззрения в конкретном художественном тексте» [2, с. 25].

Приняв позицию указанных выше исследователей, обратим внимание на то, что выявление характерных признаков хорового стиля произведения включает постижение средств и приемов техники хорового изложения через анализ хоровой ткани (фактуры). Как мы писали ранее в своих работах, опираясь на понятия, разработанные в фундаментальных хороведческих трудах Г. Дмитриевского, А. Егорова, В. Живова, В. Краснощекова, П. Левандо, В. Самарина (и др.) и в наших исследованиях в области жанра хорового концерта, – владение приемами хорового письма является основанием причислить композитора к плеяде именно хоровых авторов музыки [4]. Данный подход позволит найти область в многоуровневом аналитическом процессе постижения музыкального произведения, атрибутировать носителей художественной ценности в хоровом произведении, что позволит обосновать именно исполнительский ценностный подход к анализу хоровой музыки. Такой областью, на наш взгляд может стать концепт хоровое письмо, который следует трактовать шире, чем хоровая «инструментовка», так как он предполагает характеристику именно хоровых композиционных приемов и предполагает использование хоровой органики, обогащенное знанием специфики хорового звучания. Мы считаем, что неординарность приемов хорового письма и обоснованная творческой задачей логика их применения, равно как и достижение художественного результата собственно хоровыми фактурными приемами, вполне может быть основой формирования своего рода «базы» ценных музыкальных объектов в национальной хоровой литературе. Вместе с тем данный подход позволит сделать ценностный анализ хорового произведения, с помощью которого можно будет обосновать творческую необходимость освоения партитур с целью их фонического воплощения и создать концепцию исполнительской интерпретации.

Очевидно, что вначале исполнителю необходимо определиться с принципами выбора ценностных ориентиров, которые часто продиктованы: творческими и социальными задачами (исполнение «на заказ» в рамках разного рода мероприятий и творческих проектов, среди которых назовем просветительские, образовательные, благотворительные и др.); специально избранными традиционными и инновационными формами исполнительства («виртуальный» хор, проект-хор, сводный хор и т. п.); практическими возможностями коллектива (органика «хора-инструмента», профессиональный уровень состава исполнителей и т. п.); индивидуальными предпочтениями (субъективный музыкальный «вкус» участников процесса художественного «бытия» произведения) и др. Эти установки и формируют позицию исполнителя при ценностном анализе партитуры, которую предполагается взять в репертуар. В этой связи есть смысл напомнить известный тезис Ю. Н. Холопова: «Главная задача ценностного анализа – хороша музыка или плоха и почему» [3, с. 88]. Именно в процессе поиска ответа на вопрос почему данная хоровая музыка хороша, и

следует, по нашему мнению, обратить свое внимание на индивидуальный хоровой стиль автора путем исполнительского (хороведческого) анализа хоровой ткани, через хороведческую же характеристику хорового письма. На наш взгляд, именно художественные открытия, которые можно выявить в процессе специального ценностного хороведческого анализа и позволят определиться с атрибуцией носителей признаков художественной ценности в современном хоровом произведении.

Трудно найти белорусского композитора, который бы не уделил в той или иной степени внимание сфере белорусской народной традиции. Наиболее ярким, на наш взгляд, насыщенным многообразием художественных подходов, примером, может стать свободная обработка народной песни для академического и (или) народного хора, в которой авторы иногда привлекают инструментальную группу исполнителей. Этой области мы и уделим здесь особое внимание, так как, по нашему мнению, белорусскими композиторами создано немало ярких, и художественно ценных образцов.

Известно, что стремление к персонификации тембра и поиски путей его взаимосвязи с тематизмом, стимулирует создание уникальных приемов тембровой драматургии. Это создает свободный тип хоровой фактуры (понятие введено П. Левандо) на основе виртуозного владения композитором техникой хорового письма. Драматургия тембровых комплексов и их контрастные сопоставления придают хоровой ткани концертные черты: направленность на слушательское восприятие, «наполненность» музыкального «пространства», «событийность». Таким образом хоровое письмо становится важнейшим носителем «музыкальной театральности» (понятие введено Т. Курышевой). Приемы хорового письма лежат в основе организации хоровой фактуры, которая зиждется на основе двух противоположных принципов. Первый – слияние отдельных голосовых комплексов в единое монолитное (или составное) звучание, а второй – контрастное сопоставление различных хоровых тембров и их сочетаний. В результате ценностного анализа хоровой ткани в свободных обработках для хора белорусских народных песен Александра Рашинского («А ў ляску, ляску»), Елены Атрашкевич («Бульба»), Людмилы Шлег («Жавароначкі, прыляціце»), Леонида Захлевногo («Гаварыла поле»), можно определить уникальные, художественно оправданные атрибуты хорового стиля на уровне хорового письма в партитуре. Конечно, каждый из указанных авторов свободной обработки, имея свою художественную концепцию, применяет индивидуальные приемы хорового письма с целью убедительного создания концепции тембровой драматургии. Вместе с тем эти партитуры объединяет именно само стремление создать концертное произведение на основе фольклорного материала, музыкальная театральность которого способствует направленности художественных задач на слушательское восприятие, при этом хоровая ткань обладает «пространственностью», в недрах которой развивается «музыкальный сюжет» посредством тембровой драматургии. Так, у Александра Рашинского это контраст «чистых тембров» (отдельных партий), которые в разном порядке «подключаются» и «выключаются», периодически объединяясь путем наложения; у Елены Атрашкевич важнейшим приемом тембровой драматургии является функциональное тематическое разделение, «персонификация» тембровых пластов (солирующий «чистый тембр» и аккомпанирующий quasi-инструментальный ансамбль разных голосов с дивизи); у Людмилы Шлег – это взаимодействие тембровых комплексов на основе комплементарности, контраста сопоставления и дублировок; у Леонида Захлевногo – это контраст, который бывает и единовременным, и развивающимся в процессе развертывания формы, при этом создающийся путем сопоставления персонифицированных тембровых пластов (женская группа – «женское начало» – жней, и мужская группа, «мужское начало» – «голос земли»).

Одним из ярчайших приемов хорового письма является колористический. Это – область хоровой сонористики, получившей, как известно, еще в советском

композиторском творчестве распространение в хоровой музыке со времен 60-годов, в русле обновления стилиевой парадигмы. Более детально об этом явлении, обозначенном как «новая фольклорная волна» (понятие введено Л. Христиансенем), которое развивалось и в белорусском хоровом искусстве, привлекая внимание хоровых композиторов вплоть до сегодняшнего дня, мы писали ранее в наших работах [5]. Здесь же мы хотели бы предложить ценностный подход к проблеме функционирования колористических приёмов, обозначить примеры художественно убедительного их применения в хоровой ткани. В качестве примера, обратим внимание на приём, основанный на канонической имитации кратких интонационных ячеек, которые распределены по «вертикальной координате» «музыкального пространства», размещены в голосах (дивизии) внутри партий. Тихую динамику, повторяющиеся краткие текстовые синтагмы и (или) отдельные слоги, пение с закрытым ртом, вокализ, хоровые педали и оstinato применяют Людмила Шлег («Жавароначкі, прыляціце»), Леонид Захлевный («Гаварыла поле»), Андрей Саврицкий («Туман ярам») в финальных разделах формы свободно обработки народной песни. Каждый композитор в соответствии с художественным замыслом, находит свое решение вопроса хоровой сонористики. Так, у Людмилы Шлег для создания художественного образа ритуальных обрядов весеннего календарного круга «Гуканне вясны», во время которых исполняются традиционные песни-заклички с целью призыва птиц, используется характерная повторность кратких ритмо-интонационных структур в разных голосах (фактура имитационного строения), тихая динамика. Кроме того собственно хоровые приемы здесь приобретают важное значение: хоровые оstinato распределены по всему диапазону и создают отдельный «пласт», «вертикального пространства» композиции; используется средний участок диапазона, что является ведущим исполнительским приемом в народной певческой традиции, так как для нее характерно пение в речевой вокальной позиции и у вокалистов нет широкого диапазона голоса из-за отсутствия техники пения микстом, которая лежит в основе академического вокала. У Леонида Захлевногo в коде используется прием двух «пластов» в «пространстве» музыкальной ткани. Собственно, хоровым приемом письма является разделение партий (divisi) в женских голосах, в которых канон в приму создает эффект «мерцания» интонационного ядра. На фоне же этого комплекса изложена тема у теноров, а в заключении все движение замирает и все голоса, развивающиеся «по горизонтали», сливаются в единый «вертикальный» аккорд, обертоновый принцип строения и динамика которого имеет стилиевые связи с тембрикой и сонорикой колокольного звона (удар «во все колокола» с последующим постепенным затиханием). У Андрея Саврицкого в заключительном разделе хоровая сонорика складывается из хоровых педалей, охватывающих весь диапазон, и мелодической фигурации (остинато краткого мотива), которая располагается по всему «вертикальному пространству». Здесь движение как бы «застывает», горизонталь постепенно сворачивается в вертикальный диссонанс, который «растворяется» в тихой динамике, а на фоне этого фактурного комплекса, изложена тема у тенора. Таким образом создается «фактурное движение», с целью создания художественного образа рассеивающегося тумана, на фоне которого «отдаленно», «завуалировано» звучит, затихая, основная тема.

Итак, подведем итоги сказанному. На примере анализа образцов хоровой музыки фольклорного жанрово-стилевого направления современных белорусских композиторов, мы предложили пути атрибуции носителей признаков художественной ценности в хоровом произведении. На наш взгляд, выявление характерных признаков хорового стиля произведения включает постижение средств и приемов хорового письма (включающего технику хорового изложения, хоровой «оркестровки»), через ценностный анализ хоровой ткани (фактуры). Именно художественно оправданные уникальные атрибуты индивидуального хорового стиля позволят исполнителю выявить «прекрасна ли музыка или сера, нудна, ординарна» (см. приведенную цитату

Ю. Н. Холопова выше). В этом, на наш взгляд, заключается именно хоровой исполнительский ценностный подход в многоуровневом аналитическом процессе постижения музыкального произведения в хоровом жанре.

Литература

1. Оболенская, М. М. Фортепианное творчество Луи Вьерна в аспекте ценностной теории стиля: дис.... канд.искусствов.:17.00.03. / М. М. Оболенская. – Харьков, 2017.– 217 с.
2. Оболенская, М. М. Ценностный подход в музыке: опыт разработки методики / М. М. Оболенская // Проблемы музыкальной науки: Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону.– 2016. – № 2. –С. 22–27.
3. Холопов, Ю. Н Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки/ Ю. Н. Холопов // Советская музыка. – 1988. – № 10. – С. 87–93.
4. Цмыг, Г. П. Европейский хоровой концерт. История. Теория. Практика / Г. П. Цмыг. – Минск : Беларуская навука, 2018. – 412 с.
5. Цмыг, Г. П. К вопросу об интерпретации белорусского фольклора в хоровом творчестве современных национальных композиторов (жанрово-стилевой аспект). / Г. П. Цмыг // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Вып. 30 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навуковы рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021.– С. 147–153.
6. Чередниченко, Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке / Т. В. Чередниченко // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 255–295.

Ян Сь І

(Республика Беларусь, Минск)

ХОРОВОЕ ПИСЬМО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ АНАЛИЗЕ

Произведения для детского хора современных национальных композиторов занимают важное место в репертуаре современных коллективов Беларуси. Дети разных возрастов с удовольствием исполняют и народные песни в обработке для академического хора, и духовную музыку, и произведения на тексты различной тематики, доступной детскому исполнительству.

Для выбора репертуара и качественного исполнения произведений, дирижеру хора необходимо сделать специальный анализ, выполненный не только в музыкально-теоретическом, но и исполнительском аспекте. Хороведческое изучение партитуры, которое направлено на выявление характерных приемов хорового письма, дает исполнителю ключ для понимания собственно хоровых средств выразительности, которые применяют композиторы для создания художественного содержания произведения. Это в свою очередь является основой творческой исполнительской работы для достижения стоящих перед детским хором творческих задач, в связи с исполнением хоровой партитуры современного автора. Таким образом, актуализируется проблематика данного исследования, которая связана с определением путей осуществления специального хороведческого анализа хорового письма в произведениях для детского хора современных белорусских композиторов, создания алгоритма специального хорового исполнительского анализа партитур.

В работах выдающихся исследователей хоровой музыки, среди которых мы выделили труды А. А. Егорова, П. П. Левандо, В. А. Самарина, Г. П. Стуловой, А. А. Ушкарева разработаны важнейшие понятия, которые мы будем использовать в процессе создания алгоритма специального хороведческого анализа. Среди них приемы хорового письма, связанные с: а) хоровым изложением, использованием основных тембровых средств хора (общехоровое, неполным составом, хоровыми группами, особое сочетание хоровых партий; отдельными хоровыми партиями («чистые тембры»); б) количеством голосов в хоре (последовательное, постепенное, внезапное,

разновременное, одновременное «включение» и «выключение», присоединение хоровых партий и групп); в) колоритом (хоровая педаль, пение с закрытым ртом, вокализация на гласную и др.); тесситурой (использование регистров и расположения голосов) [1,2,5]. Заметим, что о работе с детским хором создано немало методических трудов, среди которых в русле нашей проблематики мы обратим внимание на исследование Г. П. Стуловой, где в русле анализа практической работы с хором, поднимаются отчасти и вопросы хорового письма в партитурах. Вместе с тем, специальных работ о хоровом письме именно в музыке для детского хора нами не выявлено. В этом – актуальность проблематики данного исследования. Мы поставили перед собой цель – определение путей осуществления специального исполнительского анализа именно хорового письма в произведениях современных белорусских композиторов для детского хора. Заметим, что мы привлекаем в качестве примеров партитуры, в которых содержатся, на наш взгляд, наиболее характерные для детского хорового исполнительства средства хорового письма. При этом отметим, что современные белорусские композиторы используют приемы хорового письма в каждом конкретном произведении по-разному, учитывая исполнительские возможности и особенности органики типа детского хора, для которого предназначено произведение. При этом композиторы, как правило, не указывают предполагаемый тип хора в каждой конкретной партитуре. Поэтому исполнителю необходимо сделать специальный анализ музыки для определения органики хора, который сможет исполнить данное произведение, то есть дать научную исполнительскую номинацию типа детского хора. Для этого требуется: рассмотреть тематику литературного текста произведения (например, на предмет доступности для понимания его художественного содержания и соответствия возрасту типа хора); проанализировать диапазон каждой партии (например, учитывая ограничения в Младшем хоре и в Хоре мальчиков); определить технические трудности (например, с позиции уровня исполнительского мастерства каждой возрастной группы). Так, например, произведение Елены Атрашкевич на слова Аллы Рубацкой «Ой ружанька, ружа» предназначено для старшего (или концертного) детского хора, так как в литературном тексте речь идет о том, что девушке надо задуматься о создании хорошей семьи, кроме того у партии альтов постоянно используется крайние участки диапазона в нижнем регистре. Хор Сергея Бугасова (на слова Сергея Граховского) «Восень» из цикла «Поры года» также предназначен для старшего хора, исходя из требований к уровню исполнительской техники, обусловленных многообразием приемов хорового письма, что делает хоровую фактуру сложной для исполнения и предполагает владение различными видами хорового ансамбля (дикционного, строевого, динамического, тесситурного и др.). Для всех типов хоров кроме Младшего хора предназначено произведение Михаила Васючкова на церковно-славянский текст «Ко Ангелу-хранителю (молитва утренняя)», так как диапазон (низкие альты) не позволяет исполнить младшему хору, и партитура имеет четырехголосную фактуру, что не под силу с позиции технических возможностей для младшего хора.

Далее, на наш взгляд, требуется приступить к анализу приемов хорового письма (изложения) – области тембровых средств хоровой фактуры (или хоровой оркестровки), в которой посредством специфических приемов изложения осуществляется конкретное воплощение замысла композитора. При этом заметим, что каждому историческому хоровому стилю и каждой жанровой сфере присущи свои характерные приемы. Здесь мы обратимся к функциональной стороне приемов хорового письма, которые П. П. Левандо в своей работе делит на группы [2, с. 21]. Одним из важнейших приёмов хорового письма является использование основных тембровых средств хора. Так, общехоровое изложение применяется как ведущее средство выразительности в партитуре Екатерины Гигевич «А мы людзі падарожны». Партитура представляет собой гармонизацию мелодии с привлечением ударного инструмента (треугольник), в

русле традиций белорусских кантов, для хорового письма которых характерно постоянное общехоровое изложение, призванное создавать эффект всеобщего вовлечения в празднование Рождества. Другой подход к приёмам хорового письма в области использования основных тембровых средств детского хора демонстрирует Сергей Бугасов в своем произведении на слова Сергея Граховского «Восень» (из цикла «Поры года»). Автор активно и разнообразно использует различные приемы хорового изложения. Так, в начале партитуры применяется изложение неполным составом (в четырехголосной партитуре С, С2, А, А2), а затем постепенно подключаются другие голоса и звучит общехоровое изложение в кульминации, тем самым создается эффект постепенного тембрового насыщения и разрежения звучания. Этот же прием есть и в коде произведения (текст: «і толькі адно засталася – прыпомніць адно, што было»), где выключаются все голоса и музыкальный материал излагается только в одной партии, к которой постепенно подключаются другие голоса с контрастным музыкальным материалом. Таким образом создается художественный образ одиночества, пустоты, грусти. Приемами внезапного и постепенного «подключения» и «отключения» голосов активно пользуется Валентина Серых в первой части «Осень» из цикла «Три миниатюры» (для детского хора с сопровождением фортепиано) на слова Владислава Бахревского. Эти приемы хорового изложения являются художественным приемом «разреженной» «ненасыщенной» тембровой «краски», направленным на раскрытие приёмами хорового письма содержания литературного текста («чистым чиста и тишина чиста и шум прозрачен»). В хоровом вокализе Владимира Доморацкого «Счастливый день», композитор применяет внезапное подключение голосов и контраст унисонного и четырехголосного изложения, на котором строится тембровая драматургия произведения.

Другая группа приёмов хорового письма связана с различными модификациями использования количества голосов в хоре: «включение» и «выключение» (постепенное, внезапное, одновременное), присоединение хоровых партий и групп (последовательное, постепенное, разновременное) [2, с. 21]. В партитуре Елены Атрашкевич «Ой, ружанька-ружа» (слова Аллы Рубацкой), применяется приём постепенного присоединения голосов, идущий от фольклорной традиции «подхвата» поющих с ведущего голоса («завалы»), которое приводит к тутти. Это создает эффект «сгущения» тембровых красок, «насыщения» палитры, движения к кульминации фразы («Сарваў бы я ружу, паставіў на столік, ды вельмі баюся, што рукі паколіць»). При этом автор использует прием изменчивости тембровой палитры за счет подголосков, которые излагаются в разных голосах, что создает «текучесть» развития не только благодаря интонационно-тематической, ритмической, но и собственно хоровой фактурной составляющей музыкальной ткани, а также и многообразие приемов хорового письма в области модификации использования количества голосов. В партитуре Владимира Доморацкого «Счастливый день», применяется внезапное подключение голосов и контраст унисонного и четырехголосного изложения, что лежит в основе тембровой драматургии произведения.

Уделим наше внимание и третьей группе приёмов хорового письма, связанной с колористикой [2, с. 21]. Здесь речь идет о специфически хоровых тембровых красках, таких как хоровая педаль, пение с закрытым ртом, вокализация на гласную, повторяющийся слог или слогосочетание, текстовое остинато, неизменное длительное повторение одного и того же мотива, звукоподражание, глиссандо, форшлаг и другие виды мелизмов и др. В произведении Сергея Бугасова «Восень» активно применяется колористический прием «хоровая педаль», создающий эффект «пустоты» в музыкальном «пространстве», что направлено на создание соответствующего художественного образа осени, печального настроения. В хоре Галины Гореловой «Ой ты, доля» из «Лірычнай кантаты» на народные слова широко используется вокализ (на гласный «а»). В партитуре Алины Безенсон «Падвей» (сл. М. Богдановича),

колористические приемы являются важнейшим художественным приемом: автор применяет пение короткими длительностями в быстром темпе, вокализ на гласную «у», глиссандо для создания образа метели («Разгулялася вясёлая мяцель»).

Заметим, что композиторы применяют колористические приёмы в их взаимодействии, чем достигают поставленных художественных задач. Так, например, в партитуре Алины Безенсон «Ночь жемчужная» (сл. С. Чиргинец), автор использует и колористический прием (вокализ «а»), и модификации изложения с точки зрения количества голосов (комплементарный тип изложения музыкального материала, с дивизии то в одной, то в другой партии), что создает «пульсирующий», «движущийся» характер музыкальной ткани («облака плывут, небо полнится»).

Особое место в системе приёмов хорового письма занимают приемы, связанные с тесситурой, в которой расположен музыкальный материал. Тесситурные приёмы хорового письма, имеют выход в область исполнительства, и определяют виды ансамбля (естественный и искусственный). При этом по мнению исследователей, важно обратить внимание на использование регистров и расположение голосов относительно один другого [1, 2, 3]. Так, в среднем регистре все партии хора звучат более спокойно, уравновешенно; высокий регистр характеризуется ярким, насыщенным и напряжённым звучанием и применяется композиторами, как правило, в моментах динамических кульминаций; в низком регистре все голоса звучат слабо и тускло. Таким образом есть целый ряд специальных тесситурных приёмов хорового письма, которые отражаются на звучании. Широкое расположение голосов аккорда в партитуре с одной стороны даёт «объемность» звучанию, а с другой – ослабляет звучность, делает её «разреженной». А вот тесное расположение голосов – тесситурный приём, при котором расположение голосов позволяет получить более компактное и мощное звучание хора [5, с. 210–215]. Обратимся к примерам.

В хоре Елены Атрашкевич «Ой, ружанька–руж» (сл. Аллы Рубацкой) композитором применены оба вида тесситурного ансамбля, при этом предпочитает активное применение искусственного ансамбля. Это придаёт партитуре гибкость, тембровую яркость, неоднородность, смену напряжения звучания. Характерным приёмом является помещение музыкального материала у альтов предельно низкой тесситуре, а у сопрано – в средней. Таким образом, благодаря использованию среднего регистра все партии хора звучат более спокойно, уравновешенно, а альты в низкой тесситуре создают особую тембровую краску. При этом естественный ансамбль, когда голоса находятся в одинаковых тесситурных условиях, есть в конце куплетов, где композитор использует тесное расположение голосов – приём хорового письма, который позволяет получить компактное звучание хора. В партитуре Владимира Гаркуши «Хатынь» (на слова Василия Жуковича) ведущим приёмом хорового письма является тесное расположение, при котором сопрано (за исключением колористического приёма и кульминации) находятся в низкой тесситуре, что придаёт звучанию особый «темный» тембровый колорит («каміны стаяць і людзі ў скрусе»). В произведении Сергея Бугасова «Дзявочыя гаворкі» применяется приём контрастного сопоставления различных тесситурных приёмов хорового письма: в третьей строфе («Тры рублі рублямі») тема изложена у альтов в средней и низкой тесситуре, а контрастный материал у сопрано – в высокой, что создает условия для искусственного ансамбля и «выдвижения» темы на первый план; в имитационной фактуре голоса изложены в одинаковых тесситурных условиях, что обеспечивает естественный ансамбль и баланс звучания («жыта ў полі, жыта ў каласочку»); аккордовое изложение в тесном расположении, при котором все голоса находятся в одинаковых тесситурных условиях («каб у госцейкі нас дажыдаліся») используется лишь в конце партитуры, созданной по принципу контраста сопоставления фактурных и тематических элементов, что придает этому приёму функцию завершения, кульминации в разворачивании логики фактурного развития.

Подводя итоги сказанному, подчеркнём следующее. На основе специального хороведческого анализа приёмов хорового письма в произведениях Елены Атрашкевич, Владимира Гаркуши, Сергея Бугасова, Алины Безенсон, Галины Гореловой, Екатерины Гигевич и др. мы определили важнейшие их группы, которые представлены в произведениях для детского хора современных белорусских композиторов. Для создания алгоритма исполнительского анализа, мы составили глоссарий по теме, основываясь на научных исследованиях А. А. Ушакова, П. П. Левандо, А. А. Егорова, В. А. Самарина, Г. П. Стуловой и адаптировали основные положения этих исследований для партитур для детского хора. Таким образом, мы пришли к выводу, что алгоритм исполнительского анализа хорового письма произведений для детского хора должен быть направлен на научную исполнительскую номинацию органики (типа) детского хора и определение сущности логики хорового фактурного развития (в том числе тембровой драматургии), и включать применение композитором приемов хорового письма в области основных тембровых средств хора (включая многообразные сочетания отдельных голосов и их групп); количества голосов (особенности их «включения» и «выключения» в хоровом изложении); колористики (хоровая педаль, вокализация и др.); тесситуры (использование регистров и расположения голосов).

Литература

1. Егоров, А. А. Основы хорового письма / А. А. Егоров. – Л.-М. : Искусство, 1939. – 172 с.
2. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
3. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / В. А. Самарин. – М. : Академия, 2002. – 352 с.
4. Стулова, Г. П. Хоровой класс (Теория и практика вокальной работы в дет. хоре) / Г. П. Стулова. – М. : Просвещение, 1988 – 126 с.
5. Ушкарев, А. А. Основы хорового письма / А. А. Ушкарев. – М. : Музыка, 1982. – 231 с.

ЧАСТЬ 3 ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ, АНТРОПОЛОГИИ, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

Андрюнина М.А.
(Российская Федерация, г. Москва)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОРИИ О КЛАДБИЩЕ: СТРАШНЫЕ, НЕЧИСТЫЕ И СВЯТЫЕ ЧУДЕСА

В традиционной культуре кладбище оказывается типичным культовым комплексом, сосредоточившим в своем пространстве полный набор сакрализованных объектов: церковь, кресты, деревья (в некоторых локальных традициях осмысляющиеся как вместилище душ умерших, как путь в потусторонний мир или как особая разновидность надгробного креста), камни (в первую очередь надгробные), источники, сооруженные для нужд посещающих захоронения людей, почитаемые могилы предков и выдающихся личностей. Таким образом, могильник объединяет в себе полноту смыслов семантического поля «сакральное» (святое, страшное, связанное со смертью, нечистое, чудесное) и носит в себе идею культа предков, что делает кладбище локусом, показательным для изучения сверхъестественного. Происходящие на кладбище и возле него сверхъестественные и чудесные явления обусловлены, в первую очередь, особым мифологическим статусом этого места как границы и переходного пространства между мирами, локуса обитания душ умерших и всевозможных мифологических персонажей. Для настоящего исследования избран материал, происходящий с территории Беларуси, Украины и западных областей России, найденный в Полесском архиве Института славяноведения РАН и собранный в полевых экспедициях автора, в качестве сравнения приводятся и другие, в том числе севернорусские данные.

Для изучения восприятия сверхъестественного важно ввести понятие «амбивалентности» соответствующих представлений: так, народная оценка конкретного явления не формируется лишь из внешней атрибутики, казалось бы, достаточной для очевидной интерпретации. Например, появление иконы может рассматриваться как действие нечистой, а вовсе не божественной силы. *«Шла жэнішчына на поезд. А ёто была осенью, поздна ужэ была. И ана иде окала кладбишч. И видит: раз! На дароге бальшучая икона Божьей Матери. И голас: «Цалуй!» И ана перакрэстилась, и всё прапало-исчезло. Проста пугае. Проста нечыстая пугае. Ани могуць што ўгодна паказаць»* (Старые Дороги, Стародорож., Мин.) [6].

Также в данном контексте важным оказывается понятие «чудо», в материалах с Русского севера подобная терминология характеризует удивительные события именно в местах захоронений, хотя в большинстве случаев речь идет не об обычных кладбищах, а о местах смерти и захоронения нечистых покойников, локусах иноэтнических погребений. *«Чудес тут было много. <...> Был тут Ильюха, который утонул под Петушком. Там омут глубокий. <...> Дед как-то осенью шел по берегу, темно было. <...> Смотрю, лежит человек, Ильюха привиделся. Перекрестился, хватя руками – куча мха...»* [4, № 18]; *«<...> Там как раз мужик повесился на ёлке. Идём мы – и такой вот дикий-дикий смех сзади. И, главное, тёмно-тёмно небо и место высвечено. И как будто из этого высвеченного места и смех-то, вот чудо»* (рус., вологод.) [1, с. 227]. В полесском материале термин «чудо», «чудеса» не относится напрямую к кладбищам, в основном употребляется в следующих значениях: «явление нечистой силы, призрак» (*«Чуда ў дамах жылі. Усюду. Гдэ причудзіца»* (Челхов, Климов., Брян.) [7].); терминология, относящаяся к празднику чуда Архистратига Михаила (6/19.IX), «божественное чудо».

Как место захоронения предков, кладбище оказывалось именно тем локусом, где можно было наладить контакт с ними, получить их помощь во время традиционных

поминальных обрядов и в обычное время. «*На Паску е Радуніца, нусяць на мугилки и гарэлку, кажущь, хай святыя да пьюць. Кажущь, святыя вылазіюць*» (Жаховичи, Мозыр., Гомел.) [7]; «*Эта ж там вродэ пакойнікі выходюць, трэ́тьего мая, <...>. Ну я паішла, мае бацькі тут пахароненныя, паішла к своим, к ім, пагаворіла там з імі <...>*» (Терасполь, Слуц., Мин.) [6]. В Заонежье на кладбище ходили перед разлукой с родными местами, перед всеми крупными событиями жизни, в горе и в радости, так как считали, что умершие должны быть в курсе всех событий [3, с. 206–207]. Навеща́я могилы близких и любимых, обращались к ним за помощью в различных ситуациях: старые люди просили ранее умерших забрать их с собой (рус. смол.) [8, с. 116]; верили, что тому, кто раньше всех придет на кладбище на Радуніцу, родители расскажут, как найти клад (бел.) [5, с. 106] и т.д.

Помимо «родителей», благожелательно настроенных к своим близким покойников, на кладбище могли находиться и показываться опасные и враждебные нечистые духи, в первую очередь это души самоубийц, особенно висельников, утопленников и некрещеных детей, в некоторых случаях также убитых, опойц, колдунов и пр. Раньше таких покойников хоронили за оградой кладбища, в окружавшем его рву и сразу за ним, на периферийных, пограничных местах. Теперь же, согласно массовым полевым данным из различных областей, эти обычаи повсеместно нивелировались и всех хоронят вместе.

Души таких умерших не находили покоя, они показывались и пугали прохожих возле своих могил, могли начать преследовать путника или причинить еще какой-либо вред, души некрещеных младенцев плакали и просили их окрестить. «*Тожэ гаварылі, і тожэ дажэ і бываець* [пугает там, где хоронили самоубийц]. *Може душа і выходзіць, такой вот страхом якім-нібудзь, гдзе пахароненныя, і кажущь, перэйдеш, ну до дванаціцці ходзіць еты́й страх. <...> Жылі дзве падругі. І памэ́рла адна падруга. І ана с кавалером гуляла, с хлопцем. <...> идзе ана з вячорак, а ана з ей идзе і все гаворыць: «А с ким муй там Іван гуляе? А та то?» Все будзе распытываць. «А як ты?» І все будзе гаворыць, і идзе, і идзе. І як ту́льки до хаты падхужу, кажу так – трах! Где что? І нема нічога. Шар пакаціўса. І яна так забалела, тая ўжэ дзеўка. Ну што ж цябе? Мяртвэ́ца, ана ж відзе, што схавалі, с кладоў» (Бараново, стародорож., мин.) [6]. «*Иду по кладбищу. Плачуць деці маленькія. Нэхрышчэнныя плачуць, щоб на́зву йім дали какую. Надзовэ́ш йіх Іван, абы Катя, абы Сэ́ргей – Бог тэ́бэ ічасьцье дае, а они затихнуць*» (Дяковичи, Житкович., Гомел.) [7].*

Для того, чтобы откупиться от души покойника, способного преследовать путника, проходящего возле таких захоронений, нужно было кинуть какой-нибудь предмет из кармана в сторону могил самоубийц: «*Аткупи́цца, ат етай, як ана называлась, ці дьявальская эта душа, ці як што <...>. Ну што-нібудзь, што былу ў кармане у чалавека [бросить], мо́жэ канфетка якая, якая капейка мо́жэ, ешчэ што-нібудзь. <...> [Если не бросить, проклятая душа прицепится к прохожему]. Ну, ўот я помню разгавор быў, мо́жэць, што, я бягу – за мной бягіць, я бягу – за мной хто-та бягіць, хто-та, душа якая-та бягіць» (Белая Дуброва, Костюкович., Могилев.) [6]; «*Другі каюць, як идэ́ш на мугилкі та́й пужа́ цябе то́сь такé, то каюць, трэ́ кинуць шось с себэ, ці ху́сточку, ці шо»* (Стодоличы, Лельчиц., Гомел.) [7]; «*Ну када праходзіш лесам і крык [слышышь], ну там сава крычыць <...>. Ну і тады, што ў кармане ё́сьць кідалі. Мима кладби́шча, гдзе самаубі́йцы, каторы́я дабравольна ўшлі из жы́зні. <...> ну, у кажда́га жэ́ што-та ё́сьць, што ле́жыт ў кармане: ці семечкі, ці арэх, кину́л і пашо́л»* (Теханичи, Костюкович., Могилев.) [6]. Ходить возле таких мест старались только днем: «*<...> ну да дванаціцці ходзіць еты́й страх. В дванаціцаць прапел певень – ўжэ та́да идзі, куды хочэ́ш. Тебе ўжэ страх э́тый не спужае»* (Бараново, Стародорож., Мин.) [6].*

Будучи медиатором между тем и этим светом, кладбище могло стать местом встречи не только с ходячими покойниками, но и с другими демонологическими

персонажами, что подтверждает генетическую связь многих из них с душами умерших и областью смерти. Согласно разным быличкам, возле могильника и на нем самом появлялись русалки, черт, оборотень, полуденный бес, огненный змей. «*Рассказывали, что выходзяць [с кладбища] мертвецы, то у тым месце, то у тым, у нас кали леса. Адзин аднаму рассказывали и палóхали, што яны ноччу, мертвецы гуляюць, выходзяць, не идзи на той дарозе возьле леса*» (Староволя, Пружан., Брест.) [6]. «*Подходю до кладбишча, так шапка и полизла з головы. Хатка там була. З хаты росаўка выйшла*» (Ласицк, Пин., Брест.); «*На могілках русавки гуляють*» (Великая Весь, Репкин., Чернигов.); «*Касматый, страшний, вышэй с кладбишча. Кони стали. Хазяин сказал тры раз: "Христос васкрес", и кони паили. Чорт кричить: "Дагадаўся, дагадаўся, дагадаўся" – и пабёг на кладбишце, на адной назе падпрыгнет, на другой*» (Присно, Ветков., Гомел.); «*Есь вуўколака. Ба́чу ўўлицэю иде́ - поверне так голову – свеить, поверне так - светить. Иду́ я. одной рукой держуса за частокол, побачыла ужэ, што не чововёк иде́. Коли́ ближэй да ближэй, ўон ужэ поворочае. Коли́сь я глянула – у яго ж хвост меж нога́ми! Аж йон по ца́лых кладбишчах ходиў, то у одного ўодна́ свечка на голове горить, а у ёго – дьве. То я ужэ бачила на свае ўочы. [Кто это был?] Ну, вуўколака ишоў*» (Стодоличы, Лельчиц., Гомел.); «*Это полуденный бес. Пушла́ моя бабушка на горóд и зайшли́ на кладбишчэ. Дёвочка прóсыть: "Ходим побачыть ди́да". Побачылы и пушлы́ стэжкою. Девочка оглянулася и кажэ: "Бабо, дид иде́ за на́мы". А ба́ба кажэ: "Як бы дид, то, кажэ, руко́ю махав бы до на́с". А вин дава́й маха́ты. Тогди́ их взеў страх и оны́ дава́й хучей иды́. Ото бу́ло в полудэнь. Это бул полуденный бес. <...>*» (Олтуш, Малорит., Брест.); в Ровненской области записано редкое поверье об обитании на кладбище огненного змея: «*Видели стары́ люди. Летътъ, кры́лей нимб, к вдувам, к колдунам прилетели. Куло колдуна на кладбище хоронълись под крестум*» (Боровое, Рокитн., Ровнен.) [7]. Возле недавних погребений на кладбище прохожего мог встретить некий *фосфор, пара, испаренье, белый столб*, способный убивать: «*Як от умрэ чововик, то кажуть, выходит з ёго така́ пара стоўном и от стоить над мо́гилкой. А як хто иде́ до воздух потэ́чнэ, то вонэ́ й ўбыты мо́жэ, чововэка, як на чововика на́йдэ*» (Нобель, Заречнен., Ровнен.) [7].

Кладбище как магический локус, находящийся на границе с потусторонним миром, часто привлекал к себе колдунов и ведьм, нередко рассказы о встречах с ними в этих местах, особенно в неурочное время (ночью, в день Ивана Купалы (07.VII.) и пр.). «*На кладбишчэ кагда идуць, то гаварыла мая ма́ци, кагда идуць после васьми, посьле заката, то туда ходзяць ведзьмы, асобенно у Купалоўскаю ноч, на Яна ходзяць уробляльники <...>*» (Оранчицы, Пружан., Брест.) [6]. «*Кали́сь мой братёльник паё́хал на начлег. Еду я из начлэгу, кажэ, даезжаю, кажэ, да мо́гилы – ма́й кони на́храпом, на́храпом. Стрекаю – жэ́ничына иде́ – як её нарадила ма́ть, иде́ голая <...>. Да кажэ́т: Братко мой, голубчик мой, ўот иду́ я, иду́, мне так палóжэно, я абя́зательна далэ́жна ити́. Я научи́лась, умею́ [колдовать], мне на́да абя́зательна ити́, я ни на каго́ ни йду́, я пайду́ на ду́бку, на карге́ завею́ [сделаю залом – порчу] – засо́хне, да и усё, пайду́ на ле́с ана́ закру́тит лес, той иссо́хне*» (Ручаевка, Лоев., Гомел.) [7].

Таким образом, кладбище, являясь местом упокоения предков, пограничным пространством между мирами, где возможны переходы из одного в другой, и локусом смерти становилось удобным медиатором для проявления требуемых чудес в реальности: решения различных вопросов, исцеления от болезни, наказания недругов и пр. В семантической основе проводимых на кладбище обрядов можно выделить несколько составляющих: контакт с мертвыми и смертью, чтобы утащить на тот свет болезнь; вызывание силы смерти в мир, чтобы умертвить обидчика; контакт с различными сущностями для искомой цели, привлечение в мир новой души из потустороннего пространства. Для избавления от болезни могли использовать различные предметы с кладбища, песок, мох с могил, надгробные кресты и пр.: «*Як зу́бы боля́ть, [нужно] бра́ты мох [или] пэсо́к на кла́дбышчэ, ў зу́бы накла́да́ты. Трэ́ба*

нэ *отзыва́тыся* як *туда́* [на кладбище] *ідэи* и як *назад*. *Мох, трэ́ба бра́ты з дэ́рэвянн[ого] кры́жыка (на́руб з дэ́рэва, на ё́м мох нараста́э й ё́го на зуб наклады́ваюць»* (Бельск, Кобрин., Брест.); *«Урасла у минэ гу́ла́ [жесткая опухоль, нарост] в здесь [на запястьё] – ходы́ла на кля́дбицэ к захо́ду со́нца... там крэ́сты йе поў́алены, и тим кресто́м почи́ула [подавила], и прои́шло»* (Онисковичи, Кобрин., Брест.) [7]. Чтобы отправить на тот свет врагов и злоумышленников, в могилу бросали или закапывали песок из следа человека, с этой же целью на похоронах подкладывали в гроб фотографию недруга: *«Пяску́ во гроб ло́жаць со сле́да то́го, на ко́го сярди́ты – ура́к [порча] то́го ўро́дзе»* (Махновичи, Мозыр., Гомел.); *«<...> След из живо́го возьме и несе́ и зако́пывает, где мертве́ц: ё́н умре́, и то́т помре́. Зна́хор, коўду́н – чела́век забале́ет»* (Золотуха, Калинкович., Гомел.) [7]. *«А вот ёсь харо́нюць, картачку паложу́ць, есьли на тебе зло, ў гроб; пака та картачка не сгни́е, буде мучы́цца»* (Новые Самотевичи, Костюкович., Могилев.) [6]. Чтобы обеспечить фертильность домашнего скота, следовало напоить корову специальной травой, взятой на кладбище: *«А як не "погу́ляе" [останется яловой], у нас ходзи́ли на кля́дбишчэ, а там росце́ зе́лень спе́циальная, оно́ нигде́ не росце́т, то́льки на кля́дбишчэ – шы́шки называ́ецца. Оны́ и цви́туць. И рву́ць дзе́вяць штук э́тых шы́шочок на кля́дбишчэ и их па́раць и ту во́ду даю́ць пи́ць [корове]»* (Велута, Лунинец., Брест.) [7].

Важно отметить, что в большинстве случаев для магии на кладбище требовалась санкция знающего, способного обернуть неведомые силы этого магического пространства к нужной цели и не допустить осечки. *«Мне сказаў знахар. Вазьми, пасьледний хто у сяле памьёр, зямлі магільнай и вазьми свечку, благовешчанную, прыди к нему и юн на тый свечке пови́ў, запечатаў и сказал: «Неси назад и закапай на магиле той, с каторай браў». Я стала лажи́ць, без два́ццати двана́ццаць [ночи] или без два́ццати двана́ццаць дзе́нь», «Кажу́ць, ноги баля́ць, пяску бяру́ць [с могилы], кажу́ць, ноги пары́ць. Но слава надо зна́ць, ато сам себе споры́ць»* (Бараново, Стародорож., Мин.) [6]. *«Вот с кладбища приносят земля в узялок, только это верующий человек должен взять, и она может и от хвори лечить, и там есть какие-то слова на то, чтоб мужик твой не пил. Вот да, брали, брали. А особенно какой покойник только вот умер, и с той могилки бярут»* (рус. Ульянов.) [2, с. 26].

Единственным видом обращения к потусторонним силам на кладбище, не требовавший посредничества знающего, было воззвание к своим умершим родственникам. Ряд быличек рассказывает о скорой и чудодейственной помощи от умерших предков, полученной на их могилах: *«Ну, Валя наша рассказывала. Конь у яе уцек. Малако нада сабира́ць... Мо троих лавали таго каня. Пришла, кажэ, у кладоў, пастаяла, гаварит: «Братко, ты маладый, памажы, ўстань, мне каня злавя́ць. Ну, так и ты ж, бацька, што ты ляжы́ши?» «И той, – кажэ, – конь стаў и стаи́ць, я падашла, забрала, павяла»* (Прусы, Стародорож., Мин.) [6]. *«У одной дочери мать умерла. Пошла она на кладбище, плачет: мать, помоги лен полоть, приходи ко мне. И вот пошла от полоть лён, видит - на другом конце поля мать полет. Звала та дочка потом туда других людей, показывала, что лен выполот»* (Ветлы, Любешов., Волын.) [7]. В этом контексте важно отметить, что в народной терминологии свои предки, родители часто именуются «святыми», что маркирует аксиологическую оценку их самих и полученной от них помощи (или вразумления в случае нарушения обрядовых норм). Например: *«Дз'еды́ (деды), родственники, святые духи, святые»* (Дяковичи, Житкович., Гомел.) [7].

Сверхъестественные явления на кладбище не ограничиваются описанными здесь примерами. Широко распространены рассказы о мести умерших за неподобающее поведение на могилах, последствия нарушения запретов и предписаний, явления призраков тем, кто пришел на кладбище в неположенное время: *«<...> гаваря́ць, што не́льзя [приходить в неурочное время], гаваря́ць, што та́да пакойники́ йим чуда́цца, што ў бела́м, ўот адна, разгавор быў, пришла, а там ў бела́м стаи́ць, ну хто памёр,*

пакойник» (Белая Дуброва, Костюкович., Могилев.) [6].

Исследования обрядов и мифологических представлений, относящихся к кладбищу, месту соприкосновения двух миров и потому локуса, релевантного для изучения народной аксиологии показывает, что традиционная амбивалентность, противоречивость представлений о сакральном как о страшном и святом снимаются как раз через идею сверхъестественного и чудесного, то есть отблеска иного мира, прорвавшегося в обычное человеческое пространство, который может быть как благотворным, так и вредоносным для людей. «*Не бо́йса Прачыстай, а бо́йса Чуда, бо Чудо як учудить, то й Прачыста не рассудить*» (Замошье, Лельчиц., Гомел.) [9, с. 263]. В приведенном здесь тексте из полесского архива, относящемся к празднику чуда Архистратига Михаила (6/19.IX) отражены важнейшие составляющие идеи «чудесного» в традиционной культуре: взаимодействие и взаимопроникновение христианского и дохристианского слоя, амбивалентность, сочетающая в себе благоговение перед божественным, а также страх возможного вреда и наказания за несоблюдение обрядовых норм, персонификация праздников с их вероятным генетическим происхождением от божественных существ; представления о сверхъестественном и чуде, как о проявлениях потусторонних сил.

Литература

1. Березович, Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования / Е. Л. Березович. – М.: Индрик, 2007. – 599 с.
2. Карвалейру, А. М. Современные кладбища Ульяновской области / А. М. Карвалейру, М. Г. Матлин // Живая старина. – М., 2010. – № 1. – С. 23–26.
3. Логинов, К. К. Семейные обряды и верования русских Заонежья / К. К. Логинов. – Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. – 228 с.
4. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / сост. и автор ком. О. А. Черепанова. – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1996. – 212 с.
5. Пахаванні, памінкі, галашэнні / гал. рэд. А. С. Фядосик. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 614 с.
6. Полевые материалы Андриюниной М. А., рукопись, Москва.
7. Полесский архив сектора этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН, рукопись, Москва.
8. Смоленский музыкально-этнографический сборник. – Т.2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / отв. ред. О. А. Пашина, М. А. Енговатова. – М.: Индрик, 2003. – 548 с.
9. Толстая, С. М. Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М.: Индрик, 2005. – 599 с.

Батяев В.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОФОРМЛЕНЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Первым шагом и первым проявлением массовых форм оформленческого искусства в Беларуси стало художественно-декоративное украшение Витебска к первой годовщине Октябрьской революции. Оно разрабатывалось и выполнялось членами комиссии по украшению города, которую возглавил М. Шагал. В состав комиссии входили ученики Ю. Пена: С. Юдовин, живописец и график из Кишинева А. Бразер, скульптор Д. Якерсон, местные художники-самоучки, А. Ромм из Москвы и др. Главными элементами оформления были панно и плакаты, выполненные на полотнах, натянутых на подрамники, или на свободно зависаемых полотнищах. Большинство иллюстраций размещалось на белом некрашенном фоне, что придавало им отчетливость и способствовало восприятию с большого расстояния. 7 ноября 1918 г. в центре здания Революционного трибунала (ныне – Художественный музей) находилось панно А. Ромма «Свержение Вандамской колоны» высотой более трех метров. Слева, у торца здания на меньшей высоте и меньшего размера было помещено панно М. Шагала, на котором изображен крестьянин с поднятым над головой плакатом с надписью «Мир

хижинам, война дворцам». Напротив панно М. Шагала, на другой стороне площади была установлена трибуна, с которой выступали авторы. Установили панно, сделанные по эскизам М. Шагала, еще в двух местах: одно под названием «Привет Луначарскому» – висело на здании Пролетарского клуба, другое – на здании Евкома. Рабочие держат в руках первый выпуск газеты Витебского Евкома «Дер фрайерарбетер» («Свободный рабочий»), выпущенный специально к первой годовщине революции. Фасад здания был украшен шагаловским панно с изображением летящего над городом еврея. Были еще несколько панно М. Шагала. На одном из них изображен символ свободы «Всадник с трубой», эскиз панно «Вперед, вперед без остановки» на Замковой – в центре Витебска. На другом эскизе М. Шагала была изображена фигура летящей женщины, разбрасывающей из рога изобилия листовки со словами «Свобода, Равенство, Братство». Еще одно панно М. Шагала – «Дорога революционному театру». Одно из угловых строений украшало панно, на котором был изображен величественный силуэт рабочего с большим молотом на плече с высоко поднятым факелом, чуть прогнувшимся под тяжестью молота. Он целенаправленно шагал через пригорок-препятствие. Тема победного шествия пролетариата раскрыта тут убедительно. Эскизы расчерчены на клетки с целью увеличения размеров панно. Кроме панно и плакатов, город был украшен множеством красных флагов, лозунгами, транспарантами, зелеными гирляндами, электрической иллюминацией. На главных улицах стояли декоративные треугольные арки, на площади Свободы – большая ораторская трибуна из крупных объемов прямоугольной формы, декоративными складками ткани. Сочетание в ансамбле украшения панно и плакатов, арок и трибун, флагов и лозунгов, декоративных элементов и иллюминаций с музыкой оркестров, уличными представлениями, пламенными речами ораторов и цветастыми колоннами демонстрантов знаменовали начало формирования новых принципов синтеза в этом виде искусства. Тут проявилось одно из наиболее действенных и привлекательных качеств оформления – фактор новизны, который стал одним из главных достижений первых советских праздников. Большинство оформленческих работ в Витебске выполнялись под руководством М. Шагала и носили отпечаток его экспрессионистской манеры [1, с. 307, 308; 2, с. 22; 3, с. 118; 4, с. 28; 5, с. 72 – 76; 6, с. 62, 63, 70].

М. Шагалу принадлежало несколько десятков плакатов. В них использовались сюжеты некоторых его прежних работ. Так, основой панно-знамени «Привет Луначарскому» стал сюжет картины «Прогулка» (1918), где взлетевшая над земным шаром Белла, удерживаемая возлюбленным, реяла, словно флаг по ветру. Герои шагаловских картин – зеленоликие евреи, лошади, козы, персонажи в клоунских штанах (фигура плаката «Вперед, вперед без остановки») – были обуяны радостью и ликованием. М. Шагала свое восприятие реальности показывает на больших полотнах: молодой еврей со своей невестой над Витебском «Еврейская свадьба с музыкантом в селе», рекламирует все это как «революционное искусство», экспрессивность живописи, совместимость несовместимого в его произведениях не выходили за границы стилистики авангардизма, лишённого гуманистических идеалов того времени [2, с. 22; 6, с. 75].

Творчество М. Шагала оказало серьезное воздействие на многих еврейских художников. Витебск в этот период украшало и панно Д. Якерсона. Давид Аронович Якерсон (1896 – 1947) – скульптор, график и архитектор, родился в Витебске. Учился у Ю. Пена, затем в Рижском политехническом институте на архитектурно-строительном факультете. В Витебске работал в Губернской комиссии по украшению города к годовщине Октябрьской революции. От этой работы до нас дошли эскизы панно – «Слава труду», «Колесница». Д. Якерсон использовал изображение конного воина, особо значимое для Витебска, поскольку опосредованно оно связывалось с геральдическим всадником на гербе города. Эскиз, воплотившийся в панно «Слава труду», в дальнейшем на долгие десятилетия вошел в арсенал официальной пропаганды

[2, с. 22; 3, с. 68].

Оформление Витебска к годовщине Октябрьской революции 1919 г. сделано по эскизам М. Шагала, Эл. Лисицкого и К. Малевича – афиши, плакаты, транспаранты, панно. В 1920 г. в оформлении города участвовали и Ю. Пен с учениками С. Юдовина, И. Тавриса и др. Начиная с 1920 г. супрематические росписи К. Малевича и членов, созданного им 14 февраля 1920 г. при Витебских высших государственных художественно-технических мастерских объединения УНОВИС (Утвердители нового искусства), состоявшего в основном из художников-евреев (Л. Лисицкого, Н. Когана и др.), становятся доминирующими. В феврале 1920 г. был учрежден Революционный совет УНОВИСа, деятельность которого сводилась к организации выставок, лекций, праздничному оформлению города в стиле супрематизма, а также к публикации теоретических трудов К. Малевича и к созданию альманаха УНОВИС. Супрематическое объединение получило в свое распоряжение лекционный зал учреждения. Члены УНОВИСа изучали основные живописные направления: сезаннизм, футуризм, кубизм и супрематизм. Супрематизм исследовался более углубленно (колорит, архитектура, движение, философия). Они занимались также прикладным искусством, разработкой новых форм архитектуры, утилитарных вещей, мебели, орнамента, росписями строений и праздничным оформлением (отрицание изобразительных начал во всех видах искусства, игнорирование художественного наследия, отношение к красоте как к буржуазным пережиткам). Создание благоприятного «вещевого» окружения для жизни людей – положительная черта этого направления. Свое практическое воплощение она нашла в монументальных росписях, агитационных учреждениях, прикладной графике, оформлении выставок и книг, разработках разных архитектурных структур. Л. Лисицким разработаны архитектурные эскизные проекты разных урбанистических объектов и структур будущего на основе супрематических и конструктивных концепций [3, с. 107, 108, 119; 4, с. 23; 6, с. 64; 8, с. 9].

Наиболее полно программа УНОВИСа была реализована в оформлении городов, общественных зданий и мест проведения торжеств. Кроме работ членов УНОВИСа, в оформлении Витебска были панно и росписи М. Шагала, лозунги и т. д. В оформлении участвовали также художники реалистической школы. Поэтому в структуре оформления Витебска выделяются три главных направления: супрематический (Л. Лисицкий и др.), экспрессионистский (М. Шагал), реалистический (Ю. Пен, С. Юдовин и др.). Первой большой работой художников УНОВИС было оформление здания комитета по борьбе с безработицей. Эскиз выполнял Л. Лисицкий и др. В основу положены принципы симметрического распределения элементов композиции, что диктовались размещением комплекса бывших казарм, которые состояли из трехэтажного центрального здания и двухэтажных строений с правой и левой сторон. Над центральным входом находился большой черный круг и чуть ниже – черный ромб. Второй этаж в промежутках между окнами был расписан секторами и сегментами. Боковые сооружения декорировались аналогично, с той только разницей, что первый этаж был украшен треугольниками, положенными на них кругами. Светлая раскраска стен служила фоном, который выразительно изображал элементы росписи [6, с. 64, 65].

Л. Лисицкий вместе К. Малевичем разработали также эскизы для юбилейного заседания этого же комитета, которые свидетельствуют о стремлении художников к комплексному решению оформления объектов, начинающиеся с внешнего облика здания и заканчивающиеся вывеской. Принцип комплексности является определяющим для художников этого объединения не только в данном случае, но и в программной идее глобального обновления материально-предметного мира. В Витебске он был олицетворен в жизнь в масштабе города. В работах Л. Лисицкого выразительность и динамика графических форм часто сочетается с оригинальными шрифтами разных надписей: эскизы оформления Дома связи в Витебске, панно-плакат «Станки депо,

фабрик, заводов ждут вас ...» и др. За короткий промежуток времени художниками, кроме уличных росписей, были оформлены кафе, общественные столовые, магазины, читальные залы библиотек, гарнизонный красноармейский театр и другие объекты. Новым явлением в агитационно-массовом искусстве первых лет революции было оформление витебских трамваев членами УНОВИСа. Среди выразительных геометрических фигур на трамвае содержалась надпись «Владыкой мира будет труд». Конструктивные особенности трамвая создавали удобные для росписи плоскости по боковым поверхностям ниже окон. Раскрашенные на всех эскизах в белый цвет, как и в монументальных росписях, они служили фоном, который усилил активность красочных пятен и шрифтов [6, с. 65, 66; 9, с. 142].

Проект разработки праздничных трибун для Л. Лисицкого является той сферой деятельности, где он мог выразить свои идеи конструктивизма. Окончательным итогом этой работы стала трибуна оратора для открытой площади, которая затем получила название «Трибуна В.И. Ленина». Первоосновой для нее послужили эскизы и проекты трибун, разработанные студентами архитектурно-графической мастерской, которой он руководил. Диагональное размещение стало определяющим всего проекта трибуны, доведенного до блистательного завершения. Это яркое произведение агитационного искусства, которое поражает находчивостью и формой [6, с. 67].

Второе направление оформленческого искусства Витебска было представлено работами М. Шагала и учеников живописной мастерской, которой он руководил. Тенденция употребления символических изображений в праздничных панно и плакатах наметилась при подготовке к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. Отличие этих работ от исполненных членами УНОВИСа в том, что художники не отказались от изображения реальных форм, но подавали их в большинстве случаев в нереальных условиях, что характерно для такого течения как экспрессионизм. В вывесках, сделанных для трудовых школ города, М. Шагал опробовал эклектично соединить старую символику с новой (серп и молот, попугай, славянский шрифт). Несомненно, что многокрасочность и необычность сюжетов шагаловских вывесок притягивали внимание, но тяжело воспринимались символы, как и многие работы художника, вызывали непонимание у горожан, которые требовали в первую очередь доходчивой информации [6, с. 69, 70].

Противоречивый характер творчества М. Шагала и ограниченность в понимании задач агитационного искусства проявились в панно и росписях ограждений, выполненных ко второй годовщины Октябрьской революции. Искреннее стремление высказать чувства нового и необычного часто вынуждало художников в то же время прибегать к символике и аллегории. В работах М. Шагала эти приемы приобрели мистический, таинственный характер, где реальные объекты (животные, птицы, люди, предметы культуры) находились в самых нереальных сочетаниях. Но это не значит, что его панно и росписи были бездейственные. Это были импульсивные и по-своему действенные произведения. Психологические связи со зрителем в произведениях агитационного цикла М. Шагала противоречивые и не прямолинейные. Несмотря на загадочную символику, множество деталей некоторых работ художника были связаны с реальной жизнью. Большое и неожиданное воздействие на зрителя оказывал момент «познавательности». Так, панно с пейзажами Витебска, изображение животных, характерных для местечковой культуры, типовых персонажей провинциального города и другие детали, знакомые витеблянам. В его картинах витебского цикла показан местечковый мир. В оформлении Витебска принимали участие также еврейские художники: живописец Ю. Пен и график С. Юдовин [6, с. 70, 71].

В годы гражданской войны и иностранной военной интервенции (1918 – 1920) созданием плакатных листов и изданием в Витебске занимались и художественно-производственные мастерские. Руководителем графической секции был С. Юдовин, который активно участвовал в разработке новых тем публицистики. Плакат

Л. Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920). Лист был напечатан в Витебске. На нем стоит печать «УНОВИС». Это произведение – пример поисков новой знаковой системы супрематизма. Л. Лисицкий пробует раскрыть содержание производства при помощи разных комбинаций геометрических фигур красного и белого цветов, которые символизировали противостоящие армии. Изображение напоминало военную карту позиций с характерными флажками, знаками, стрелками. Так Л. Лисицкий убедительно показал возможность «левых» в решении новых тем искусства [2, с. 48; 3, с. 136; 4, с. 28; 10, с. 58].

Воспитанник Витебской художественной школы Л. Фриндлендер, автор плаката-листовки «Неделя фронту и транспорту» (1920) – раскрывает тему помощи рабочего класса Красной Армии. Тут и рабочий, и пейзаж с поездом, и отдельные сцены трудовой жизни рабочих – все подчинено идее произведения. Плакат несколько перегружен рисунками. Но молодой художник стремился раскрыть свое мировоззрение, свою благожелательность к формальным поискам [4, с. 28].

Гомельский художник А. Гефтер (график-плакатист) – автор сатирического плаката «1918–1920», в котором показаны три генерала белогвардейских армий – Корнилов, Дутов, Каледин. Под каждым из них сделаны подписи. Композиция состоит из двух частей, в которых постепенно разъясняется, как складываются военные события, кто из генералов в какой момент чувствовал себя победителем. На первом рисунке генералы чувствуют себя уверенно, они даже не подозревали, что человек со знаменем может представлять какую-нибудь опасность. На другом кадре фигура рабочего со знаменем вырастает в крупную фигуру, которая противопоставляется врагам. На знамени сияют слова «Пусть живет власть советов» [4, с. 16, 17, 32].

Много рисунков сатирического плана было помещено на страницах витебских «Известий» (1919–1920). Художники С. Юдовин, Л. Лисицкий и др. в колючих карикатурах и сатирических сценках раскрывали сущность дезертирства, политических заговоров, занимались разоблачением внутренних врагов, которые надеялись вернуть бывшую власть. Черно-белые клише резались из доступного материала, рисунки публиковались без указания автора. Возникновение рисунков такого рода после приезда Л. Лисицкого в Витебск навело на мысль, что именно он был одним из авторов этих рисунков. Для постоянной информации о событиях на фронте в газете была отдельная рубрика «Листок красноармейца», где в доходчивых рисунках разъясняется смысл текстов, поговорок, стихов. В начале 1919 г. появляется первый номер витебской стенной газеты РОСТА. В ней также изредка помещались лубочные политические картинки. Сатирическая карикатура в первые послереволюционные годы становится действительным наглядным пособием, что давало возможность любому человеку понять, о чем идет речь. В рисунках прошлое сравнивалось с новым, жизнь до революции противопоставлялась новой жизни, обращалось внимание на культурно-воспитательную деятельность в Красной Армии, взаимоотношение армии и населения, борьбу с отрицательными явлениями – дезертирством, воровством и т. д. В рисунках-карикатурах «Поп и буржуй», «Трансформатор», «Лицо – зеркало души» показывались политические враги Советской власти: контрреволюционеры, прислужники империализма, изменения поведения некоторых руководителей стран Западной Европы в зависимости от смены международной обстановки. В рисунке «Лицо – зеркало души» представлены образы трех руководителей стран Западной Европы: Ллойда Джорджа, Клемансо и Вильсона. Это своеобразный иконостас людей-зверей: нижняя часть их лица имеет вид тигра, льва, орла – соответственно гербового изображения государства [2, с. 46, 47; 4, с. 35].

Таким образом, первым проявлением массовых форм оформленческого искусства Беларуси стало художественно-декоративное украшение Витебска к годовщинам Октябрьской революции. Оно разрабатывалось и выполнялось членами комиссии по украшению города, куда входили, главным образом, еврейские художники.

Основными элементами оформления были панно и плакаты, а также красные флаги, лозунги, транспаранты, зеленые гирлянды и электрические иллюминации. В структуре оформления Витебска выделялись три направления: супрематическое, экспрессионистское, реалистическое. Художники оформляли города, общественные здания, места проведения торжеств, трамваи. В своих произведениях они показывали сцены трудовой жизни рабочих, противопоставляли новую жизнь и дореволюционную, информировали о событиях на фронте, разоблачали врагов Советской власти, изображали поведение некоторых руководителей стран Западной Европы.

Литература

1. Зельцер, А. Евреи советской провинции: Витебск и местечки 1917–1941 = The jews of soviet provinces Vitebsk and the shtetle 1917-1941 / А. Зельцер. – М. : РОСПЭН, 2006. – 475 с.
2. Казовский, Г. Художники Витебска: Иегуда Пен и его ученики / Г. Казовский. – М.: Имидж, 1994. – 77 с.
3. Клер, Л. Ф. Витебская художественная школа (1897–1923) / Л. Ф. Клер. – Минск: Пропилей, 2007. – 240 с.
4. Налівайка, Л. Д. Мастацтва ў гады грамадзянскай вайны і іншаземнай ваеннай інтэрвенцыі / Л. Д. Налівайка // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў [і інш.]. – Т. 4: 1917–1941 гг. / рэд. тома Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С. 10 – 36.
5. Хмельницкая, Л. К вопросу об участии Марка Шагала в оформлении революционных празднеств в Витебске / Л. Хмельницкая // Шагаловский сбортник. Вып. 4. – Матер. XXIV и XXV шагаловских чтений в Витебске (2014–2015) / Музей М. Шагала; редкол.: Л. Хмельницкая (гл. ред.), И. Воронова. – Минск, 2016. – С. 71 – 84.
6. Шамшур, В. В. Оформленческое искусство / В. В. Шамшур // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т. 4: 1917–1941 гг. / рэд. тома Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С. 62 – 74.
7. Дробаў, Л. М. Жывапіс / Л. М. Дробаў, П. В. Масленікаў // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т. 4: 1917–1941 гг. / рэд. тома Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С. 74 – 97.
8. Шатских, А. С. Витебск жизнь искусства, 1917–1922 / А. С. Шатских. – М.: Яз. Рус. культур., 2001. – 255 с.
9. Налівайка, Л. Д. Графіка / Л. Д. Налівайка (газетная і часопісная графіка, плакат), В. В. Церашчатава (кніжная графіка), В. Ф. Шматаў (станкавая графіка) // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т. 4: 1917–1941 гг. / рэд. тома Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – С. 104 – 152.
10. Орлова, М. Искусство Советской Белоруссии. Очерки: живопись, скульптура, графика / М. Орлова. – М.: Из-во Академии художеств СССР, 1960. – 327 с.

Багарадава Т.Р.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ЭВАЛЮЦЫЯ АДЛЮСТРАВАННЯ ВАЕННАГА КАНТЭКСТУ Ў АПОВЕСЦЯХ А. АСПЕНКІ 1980–1990-х гг.

Падчас Вялікай Айчыннай вайны многія беларускія аўтары знаходзіліся ў складзе партызанскіх атрадаў, такім чынам, мелі ўласны ваенны досвед, сінтэзуючы ў жанры аповесці пра вайну мастацкую дакладнасць і праўду факту.

Мастацкая практыка Алеся Асіпенкі (1919 – 1994 гг., у 1942 г. быў памочнікам камісара па камсамолу ў складзе партызанскага атрада № 7 брыгады А. Данукалава на Віцебшчыне) спалучыла дзве эстэтычныя асаблівасці: эпічную грунтоўнасць апаведу і схільнасць да метафарызацыі ў прозе. Маральна-этычныя канстанты ўвасабляюцца праз першыя накірунак, а паэтыка твораў мае выразны метафарычны падтэкст. Адлюстраванне ваеннага быцця (нават у межах адзначанага перыяду) праходзіць эвалюцыю ад прыгодніцка-рамантызаванага ўвасаблення ў аповесці “Пяцёрка адважных” (1985) да раскрыцця канфліктаў і маральных праблем савецкіх людзей у апошніх творах пісьменніка: аповесцях “Цыркачка і маёр” (1992), “Клетка для берасцянак” (1993), “Выканаўца” (1994).

Аповесць “Пяцёрка адважных” прызначана для юнацкай аўдыторыі, і гэтым тлумачыцца выбар формы аповеду праз кругагляд дзіцяці: *“Фашыстаў жа нідзе не было відаць. Няйначай яны ўцяклі ў сваю фашысцкую Нямецчыну. Не маглі пачакаць, пакуль Данілка ўзбярэцца на каланчу”* [2, с. 200 – 201]. Сур’ёзныя і драматычныя падзеі адлюстраваны як пэўныя прыгоды, авантуры: самастойнае жыццё без дапамогі дарослых, абстрэл варажы штаба, карыстанне нямецкай зброяй, выратаванне чырвонага камандзіра, заданне з пошукам партызан, утварэнне дыверсійнай групы. У аповесць уводзіцца аповед пра кожнага з персанажаў-дзяцей. Фабула твора ўключае і народна-казачныя элементы: паданні пра шаўца і чорта на могілках, Чорны вір з русалкамі і скамянелым хлопцам, калодзеж са Змеем Гарынычам, труну ў Веляшковічах, адзіночую келлю. Па сюжэце і форме адлюстравання аповесць пабудавана ў традыцыях узнаўлення ваенных падзей прыгодніцкай літаратурай 1920-х гг.: Я. Коласа, М. Лынькова, маладнякоўцаў.

У творчасці А. Асіпенкі манера пісьма праходзіць мастацкую эвалюцыю: ад традыцыйнай эпічнасці твораў 1960 – 1970-х гг. да інтэлектуалізацыі і філасафічнасці ў перыяд другой паловы 1980-х і ў 1990-я гг. Па словах В. Локун, “у сваіх філасофскіх пошуках пісьменнік ідзе ў двух накірунках: гуманістычным, як сцвярджанне прыярытэтнасці сілы маральнай і духоўнай над сілай грубай і фізічнай, і эстэтычным, як спасціжэнне сапраўднай сутнасці мастацтва” [4, с. 178]. Проза А. Асіпенкі праходзіць свой шлях ад першапачатковага выкрыцця грамадскіх заган у творах 1960-х гг. да раскрыцця шматаспектнасці партызанскага руху на тэрыторыі Беларусі ў 1990-я гг. Больш чым трыццацігадовы адрэзак часу аддзяляе познія творы пісьменніка ў розных жанрах на партызанскую тэматыку ад пачатковых. Так, аповед пра падзеі на тэрыторыі Прыдзвіння вядзецца ў двух сюжэтных звязаных творах: рамане “Вогненны азімут” (1965) і апошняй аповесці “Выканаўца”. Раман характарызуецца традыцыйным для савецкай пасляваеннай літаратуры паказам падзей па арганізацыі падполля і партызанскіх атрадаў у Беларусі. Аўтар не прымітывізуе сваіх персанажаў, але сюжэтныя абсягі рамана атрымаліся ў многім прадказальнымі для савецкага чытача. Сярод вобразаў партыйных кіраўнікоў, пакінутых у тыле ворага для разгортвання партызанскай вайны, вылучаецца фігура камуніста Івана Тышкевіча, які імкнецца цвяроза ацаніць ход падзей і робіцца выдатным кіраўніком антыфашысцкага супраціву. Пісьменнік, у цэлым кіруючыся прынцыпам сацыяльнага аптымізму, абавязковага для савецкай літаратуры, усё ж стварае дэталізаванае і пераканаўчае мастацкае палатно з фіксацыяй трагічных эпізодаў, бо падзяляе гуманістычную думку пра высокую цану чалавечага жыцця ў любы гістарычны час. Гэтая думка зрабілася надзвычай актуальнай у гады стварэння рамана, “адліжны” 1960-я. Яна знайшла адбітак і ў раманным вобразе з элементамі аўтабіяграфізму – гэта персанаж Міхась Ланкевіч. У пазнейшай творчасці А. Асіпенкі гуманістычны ракурс пастаянна паглыбляўся. З асаблівай сілай ён выявіўся ў “Выканаўцы”. А. Русецкі нават падкрэсліў: “Калі чытаеш аповесць «Выканаўца», то адчуваеш нейкую няўзгодненасць А. Асіпенкі з «Вогненным азімутом». <...> Дык дзе ж у партызана-пісьменніка Алеся Асіпенкі мастацкая праўда, дзе ісціна” [5, с. 13]. Кантэкст 1990-х гг., рассакрэчаныя дакументальныя матэрыялы, успаміны відавочцаў ваенных падзей і ўласныя ўражанні з’явіліся каталізатарам для напісання аповесці “Выканаўца”, паказу дзейнасці партызанскіх атрадаў “Дзеда” і “Бацькі” на Полаччыне. У творы спалучаецца публіцыстычнасць з элементамі дэтэктыўнага жанру. У гэтай аповесці дзейнічаюць якасна новыя – у параўнанні з раманам пра партызанскі рух – тыпы герояў. Твор раскрывае дзве філасофіі жыцця. Адна з іх, гуманістычная, прадстаўлена праз асобу наратора Сяргея Крыжука. У яго вобразе заўважныя аўтарскія аўтабіяграфічныя рысы: *“Я выходзіў у строгіх правілах павагі да чалавека, да яго жыцця. Мой дзед спавядаў вучэнне Льва Мікалаевіча Толстага, хадзіў да яго ў Ясную Паляну <...>. І мяне дзед вучыў не тое, каб нікога не забіваць, але і не крыўдзіць”* [2, с. 20]. Другая антыгуманная лінія адносіна да чалавека

выяўляецца праз асабістую трагедыю Сцяпана Трылісценкі – выканаўцы расстрэльных прысудаў – і раскрываецца праз яго самагубства і пахаванне за агароджай могілак. Пісьменнік робіць акцэнт на ўчынках камандзіраў у адносінах да чалавека, які стаў ахвярай абставін: *“Дзед загадаў яму ісці праз балота, а калі хлопец зрабіў крокі чатыры, стрэліў у спіну”* [2, с. 20]. А. Асіпенка абвастрыў таксама праблему з выпадкамі рабавання мясцовага насельніцтва, факт існавання своеасаблівага стэрэатыпу негатыўнага партызана-рэквізітара, што склаўся сярод мясцовых людзей, і закрануў пытанні даваенных рэпрэсій і культу асобы, якія ў кантэксце рамана 1960-х гг. не маглі быць поўнасьцю раскрыты. Паводле скептычнай заўвагі даследчыка А. Русецкага, што заняў ухільіста-асцярожную пазіцыю ў адносінах да прозы былога партызана, *“чытач сам зразумее, чаго тут больш – гістарычнай праўды ці кан’юнктурнай публіцыстычнасці і дзе больш шчыры ў партызанскім бытаапісальніцтве быў А. Асіпенка”* [5, с. 16].

У аповесцях *“Цыркачка і маёр”* і *“Клетка для берасцяняк”* пісьменнік да маштабных абагульненняў далучыў малюнкi прыватных момантаў быцця. Дадзеныя творы па ідэйна-тэматычнай накіраванасці і раскрыцці драматычнага лёсу ваеннага пакалення пераклікаюцца з аповесцю *“Выканаўца”*. Адметнасць творчага почырку А. Асіпенкі праявілася ў адлюстраванні стаўлення антаганістычных персанажаў да маральна-этычных катэгорый. У гэтых аповесцях узноўлены часавы пласт перыяду калектывізацыі і раскулачвання, а таксама першыя паваенныя гады і тыя часы, калі жыццё і дабрабыт чалавека былі прынесены ў ахвяру рэпрэсіўнай машыне. Матыў ахвярнасці адлюстраваны тут праз вобраз жанчыны ў тую эпоху: нярэдка дзеля выжывання яна была вымушана прытасоўвацца пад абставіны, ахвяруючы жаночым гонарам і ламаючы свой лёс.

Абедзве аповесці яднае праблема выжывання інтэлігенцыі ва ўмовах цынічнай зменлівай рэчаіснасці: *“Інтэлігенцыі належыць рабіць тое, што робіць народ. Народ гуляе, і інтэлігент павінен гуляць, народ пакутуе, і інтэлігенцыі трэба пакутаваць”* [3, с. 188]. Ужо ў 1970-я гг. тэма інтэлігенцыі на вайне атрымала яскравае раскрыццё ў аповесці І. Шамякіна *“Гандлярка і паэт”* (1976). А. Асіпенка ва ўмовах творчага мастацкага разняволення 1990-х гг. здолеў раскрыць гэтую тэму ў абставінах паваеннага жыцця. У абодвух творах А. Асіпенкі маёры-франтавікі – Сцяпан Зяблік і Карп Хіжняк (адпаведна з аповесцей *“Цыркачка і маёр”* і *“Клетка для берасцяняк”*) – праходзяць складаны шлях адаптацыі да мірных жыццёвых варункаў. У аповесцях трансфармаваны вобраз станоўчага героя: *“Вайна рабіла людзей цынічнымі. Найперш жанчын”* [3, с. 33]. Па-мастацку глыбока пісьменнік раскрыў псіхалогію Сцяпана Зябліка, душэўны надрыў асобы: *“Мы звыкліся з ваенным бытам, з армейскімі парадкамі, са сваім існаваннем у вайне. Чалавек можа прывыкнуць да ўсяго, але ставіцца з душой да ўсяго чалавек не можа. А што рабіць тым, у каго вайна вытрасла душу”* [3, с. 5]. Наватарства А. Асіпенкі праявілася ў раскрыцці псіхалагічных кантрастаў, уласцівых удзельніку былой вайны, паказе яго чалавечай слабасці ў паўсядзённым быцці: гэта здрада дзяўчыне, уцёкі ад абавязкаў шлюбу, амаральных паводзінаў, п’янства. *“Нас асвятляў тады водблеск перамогі. У параўнанні з ёю ўсё астатняе выглядала дробязным і нікчэмным. Мы жылі вялікімі спадзяваннямі на нейкія вялікія здзяйсненні. Цяпер гэта здаецца непраўдападобным”* [3, с. 26]. У аповесці *“Цыркачка і маёр”* сустракаецца той жа матыў, які прысутнічаў у творчасці І. Навуменкі апошніх гадоў – мірнае жыццё кантраставала з ваеннымі рэаліямі і было поўнае выпрабаванняў для ветэрана, яшчэ маладога па ўзросце: *“На вайне думалася пра мірнае жыццё, як пра нейкі рай з вечным зацішкам, сонцам і суладнасцю. А тут яшчэ горш. На вайне маглі забіць. І толькі. Тут не забівалі, тут катавалі, як асуджанага на вечныя пакуты ў пекле”* [3, с. 38].

У аповесці *“Клетка для берасцяняк”* пад уплывам жыццёвых дысанансаў і дзякуючы Зорцы Героя без дакументальнага пасведчання адбыўся ўздым Карпа

Хіжняка па кар’ернай лесвіцы, а разам з тым – і яго падзенне як асобы праз антымаральныя ўчынкі ў дачыненні да знаёмых і блізкіх людзей. У ваенны час і пасля перамогі ён, малаадукаваны маёр Хіжняк, выкарыстоўваў службовае становішча ў карыслівых мэтах, імкнучыся да самазадавалення, уласнага дабрабыту і пасады: *“Мне б такую працу, дзе пачаю пісаніны, а паболей неабходнасці камандаваць”* [3, с. 198]. Антыподам маёра і носбітам гуманістычнага стаўлення да чалавека выступіў у творы Юрка Далейка – вучоны, былы падначалены Хіжняка: *“Вайна – паталогія, вар’яцтва, у якое кінута грамадства. Там і законы іншыя, вар’яцкія”* [3, с. 213]. У творчасці А. Асіпенкі апошніх гадоў выразна прагучала тэма мастацтва, якая далучылася да ваеннай. На гэтую ўзаемасувязь, паглыбленне рэфлексіўнага пачатку ў прозе пісьменніка-ветэрана звярнуў увагу А. Русецкі [5], падкрэсліўшы роздумнасць і арыгінальнасць аповесці “Цыркачка і маёр” у мастацкім полі беларускай літаратуры.

Дамінантным у творчасці ветэрана А. Асіпенкі ў 1990-я гг. стала раскрыццё праблемы ахвярнасці ў сувязі з кожным канкрэтным персанажам яго аповесцей. Па жанравай форме яны засталіся традыцыйнымі. Новай зрабілася глыбіня ўвасаблення трагічнага пафасу: паказ і мастацкае асэнсаванне вынікаў даваеннай палітыкі сталінскай партыі, а таксама злачыннай дзейнасці тых адмоўных персанажаў, што прыкрывалі гэтай палітыкай свае расправы над людзьмі на вайне. Праз адметную мастацкую дэталі, рэплікі і маналогі персанажаў пісьменнік яшчэ раз падкрэсліў звышчана перамогі сумленнага савецкага чалавека над ворагам-фашыстам за кошт шматлікіх ахвяр, бо далёка не ўсе з іх былі апраўданымі. У аповесці “Выканаўца” аўтар імкнуўся спасцігнуць псіхалогію пакалення, якому былі наканаваны дзве ролі – забойцаў і ахвяр. А. Асіпенка разважае пра прыроду бесчалавечнага стаўлення да асобы: *“Свет з таго часу пачарсцвеў. А дзе тая кропка адліку, з якой пачалося пачарсцвенне, бадай, ніхто не ведае. Можна, яшчэ з гадоў першай сусветнай вайны, калі ў акопах няўхільна назапашвалася душэўная абыякавасць да чалавечых смерцяў, якая потым выплеснулася на плошчы і вуліцы гарадоў, каб нанюхацца свежай крыві”* [2, с. 40–41].

Такім чынам, А. Асіпенка ў перыяд 1980–1990-х гг. прайшоў творчы шлях фармальных пошукаў рэалізацыі ваеннага кантэксту ад буйной раманнай формы да аповесці, лакалізаванай у плане месца адлюстравання і вобраза персанажа. У кантэксце паваеннага быцця аўтарам прасочваецца генезіс маральна-этычных арыентацый у розных персанажаў: ад вобразаў тыповага станоўчага партызана да ветэрана вайны з неадназначным унутраным светам.

Літаратура

1. Асіпенка, А. Выканаўца / А. Асіпенка // Полымя. – 1994. – № 9. – С. 13 – 75.
2. Асіпенка, А. Збор твораў: у 3 т. / А. Асіпенка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1989. – Т.2.: Жыта. Пяцёрка адважных. Аповесці. – 350 с.
3. Асіпенка, А. Знікненне ў барвовай імгле: Аповесці (трыпціх) / А. Асіпенка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1995. – 300 с.
4. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітарн. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; рэдкал.: У. В. Гніламёдаў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 1999 – 2015. – Т.4, кн. 1.: 1966 – 1985. – 2004. – 928 с.
5. Русецкі, А. У. Лёсы. Людзі. Літаратура / А. У. Русецкі. – Віцебск: УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, 2008. – 254 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРЫ ПИТАНИЯ НАНАЙЦЕВ В КИТАЕ И РОССИИ

В результате подписания таких договоров, как Нерчинский договор (7 сентября 1689 г.), Айгуньский договор (28 мая 1858 г.) и Пекинский договор (14 ноября 1860 г.), все районы к востоку от озера Байкал, к югу от реки Лены, к северу от реки Аргуни, к западу от реки Горбицы, к северу от реки Амура, к югу от Станового хребта, к востоку от реки Уссури и острова Сахалин, которые в прошлом были частью территории Китая, перешли в собственность России, а нанайцы, жившие в этих районах с древних времен, также стали трансграничной этнической группой (в Китае известны как хэчжэ).

Исследование элементов традиционной культуры подобной этнической группы может не только способствовать сохранению и развитию культуры коренных народов, но и обеспечить поддержку для постоянного сотрудничества между Китаем и Россией в области экономики, торговли, политики и других областях. С точки зрения развития культурной антропологии, изучение традиционного питания нанайцев позволяет лучше понять взаимосвязь между развитием малых этносов и их природной и социальной средой, а также процесс культурных изменений и интеграции этнического развития нанайцев. Во-вторых, изучая культуру питания нанайцев, ученые могут построить стратегии сохранения и развития культуры коренных народов (так называемых малых этносов в Китае) для этнической политики Китая и России.

В Китае основными исследователями этой темы являются: доцент Вэй Чуныцзе из Хэйлунцзянского университета, который в своей статье кратко знакомит с основными изменениями в истории и культуре нанайцев в России; доктор Лю Юхуэй описывает текущую культурную ситуацию нанайцев и меры по ее защите; исследователи Цзян Хунбо и Хао Цинъюнь писали об эволюции культуры питания хэчжэ и о роли этикета в культуре питания [2; 5; 9; 7]. Чен Яньбинь в статье подробно описал диетические обычаи народа хэчжэ, а также национальные обычаи жертвоприношения [10]. Хуан Юнган в своей статье представил традиционные способы приготовления еды хэчжэ и предметы домашней утвари [8].

В России в работе Я.С. Иващенко, посвященной специфике нанайской кухни, анализируются явления антропофагии в ее соотношении с пищевым поведением и мифоритуальными практиками народа [4]. По мнению профессора С.В. Березницкого, под влиянием суровых природных условий, в которых живут нанайцы, у них сформировалась уникальная культура питания: они обеспечивают организм белком, употребляя в пищу сырую рыбу, морепродукты и субпродукты животных, и дополняют витаминами растительного происхождения [2, с. 106]. Наиболее подробно система питания нанайцев была проанализирована в разделе «Пища и утварь» фундаментального труда Ю.А. Сема «Нанайцы. Материальная культура» [6].

Как наиболее непосредственное проявление национальных обычаев и привычек, культура питания в определенной степени находится под влиянием методов производства и трансформируется с изменением экологической и социальной среды. После трансграничного расселения нанайцев, в связи с расширением связи с внешним миром и изменением экономической структуры, хэчжэ, проживающие в Китае, все больше китаизировали свой образ жизни, а нанайцы, проживающие в России, переняли особенности культуры русского населения.

До середины XVII века народ хэчжэ в основном жил в районе озера Байкал, а затем мигрировал на восток в бассейн реки Хэйлунцзян (Амур), который имеет обширную землю, богатые ресурсы, много рек и мало населен. Зима в этом регионе длинная и очень холодная, что обеспечивает развитие рыболовства и охоты народа

хэчжэ, а также позволяет освоить способы хранения продуктов в разное время года.

На рацион нанайцев в основном влияют экологическая среда и природный климат. Китайские и российские исследователи отмечают, что нанайцы являются ихтиофагами и используют рыбу в качестве основы рациона [6, 8, 10]. Во-первых, с точки зрения экологии, хэчжэ в основном использовали вяление, квашение, замораживание, маринование и другие методы для сохранения и обработки продуктов питания [6, с. 105–107]. Во-вторых, на повадки животных и цикл роста растений влияет природный климат, который, в свою очередь, определяет состав рациона нанайцев [8, с. 45].

Основой рациона является сырая рыба (строганина), которая называется «талака» в хэчжэ и «тала» в нанайском языке. Нанайцы употребляют в пищу разные виды рыб бассейна реки Амур. Самой распространенной является кета, популярны также калуга, гольян, лещ, сом, сиг, окунь, сазан, карась, щука и хариус. К сырой рыбе добавляют соль, лук, черный перец. Впрок рыбу заготавливали способом вяления на воздухе, полученный продукт (юкола) являлся основой приготовления первых и вторых блюд в холодное время года [6, с. 105–106].

В значительно меньшей степени в рационе нанайцев использовалось мясо (лосятина, оленина, зайчатина, а также мясо дикого кабана и медведя). Кроме того, использовалось в пищу мясо диких птиц – утки, фазана, рябчика, тетерева и др. На зиму мясо также консервировали путем вяления и соления. Однако мяса в рационе использовалось очень мало, так как охота не была главным занятием нанайцев [6, с. 110].

Народ хэчжэ умеет сохранять и перерабатывать продукты, используя преимущества окружающей среды. Лето – пик рыболовного сезона, в это время в основном едят свежую рыбу, дикие овощи и грибы. Климат весной и осенью относительно теплый и сухой, хэчжэ подвешивают рыбу, мясо и свежие овощи на деревянные стеллажи, обезвоживают их и хранят для зимнего потребления.

Использование огня стало серьезным изменением в истории питания хэчжэ. Первоначально хэчжэ использовали огонь для жарки рыбы или мяса животных. После непрерывного развития хэчжэ использовали деревянные горшки для приготовления пищи, которые затем были постепенно устранены, а хэчжэ начали использовать железные горшки в качестве основной кухонной утвари. Можно сказать, что применение огня изменило структуру питания народа хэчжэ, а появление горшка обогатило их рацион.

Приправами, которые первоначально использовали хэчжэ, были лук-шалот, водяной перец и дикая вишня, затем были добавлены соль и сахар, что используются до сих пор. Растительную пищу – татарник, сумочник, крапиву, лебеду, черемшу, щавель – употребляли в свежем виде летом, на зиму ее сушили и солили. Использовали также ягоды, орехи и древесные грибы. Чаще заготавливали ягоды черемухи, черемшу и дикий лук [6, с. 111].

Развитие экономики обмена внесло новые изменения в рацион народа хэчжэ. Хэчжэ использовали мех норки для обмена вещей на предметы первой необходимости, такие как рис и соль. Появление соли привнесло в быт хэчжэ новый способ хранения пищи – маринование. В качестве сырья для маринованных блюд народа хэчжэ в основном используются дикорастущие овощи, в том числе дикая капуста, дикий лук, водяной перец и сумочник.

В составе традиционных этнических блюд нанайцев с изменением среды обитания произошли некоторые преобразования. Наиболее популярным первым блюдом был суп «чолон», который нанайцы варили из свежей рыбы или юколы с растительной приправой. Если в него добавляли крупу, то получали суп «согдата чолони». Рыбные супы заправлялись луковичами водяной лилии, лебедой, крапивой. Варили также суп с древесными грибами.

Популярным вторым блюдом является пшеничная каша, называемая на языке хэчжэ

«монгольская буда», в которую хэчжэ добавляют рыбу и дикие овощи. В нанайском языке это блюдо называется «буда», но нанайцы использовали крупу в качестве сырья с нужным количеством рыбьей икры, без соли [1, с. 81]. Из рыбного фарша лепили фрикадельки «бонгалика», пельмени «бианси». В большом количестве заготавливали рыбный паштет «таксан». Одним из деликатесов считалась размолотая сушеная икра, разбавленная соком березы, это блюдо называлось «пагдан».

Популярен у хэчжэ также сливовый пирог, называемый «дебусиктэ» у хэчжэ и «фелон» у нанайцев. Суть этого блюда заключается в том, чтобы собрать плоды дикого фруктового дерева, растущего на берегу реки, и смешать их с рыбьим жиром или высушить, чтобы сделать сливовый пирог. Наиболее распространенным напитком был и остается чай – с юколой, медом, ягодами (сахар долгое время не был знаком нанайцам) [6, с. 121].

Вышеупомянутые общие диетические предпочтения постепенно менялись с последовательным въездом иммигрантов из ханьцев и русских. Под влиянием народа хань, хэчжэ стали есть мучные продукты и рис в качестве основных продуктов питания, мясные продукты стали разнообразнее, в то же время мясо диких животных больше не преобладало в рационе [9, с. 98]. С другой стороны, нанайцы находятся под влиянием русского населения, и их основной пищей является хлеб, они редко едят рис. Мясо в настоящее время в основном едят, употребляя различные виды сосисок, колбасы и сало.

Изменились способы приготовления пищи и столовые приборы. К способам приготовления пищи народа хэчжэ добавились отваривание, жарка, вяление, сушение, копчение, соление и т.д. Народы хэчжэ и нанайцы раньше использовали в основном самодельную утварь, которую делали из дерева, бересты и рогов животных. Нанайцы больше не используют палочки для еды, перейдя к использованию ножей и вилок, железной и глиняной посуды [3, с. 151]. Большая часть национальной посуды в бытовых целях в настоящее время не производится и не используется, встречаются лишь ножи для разделки рыбы [6, с. 143]. Праздничная пища нанайцев, как правило, не отличалась от повседневной, со временем она стала идентичной праздничным трапезам русского населения, разве только обязательным наличием «тала» [3, с. 120].

С.В. Березницкий приводит мнение своих информантов о том, что трансформации в традиционной системе питания не всегда приносят пользу. Так, до появления холодильников охотник раздавал добычу всем сородичам. Например, еще в 1950-х годах нанайцы соблюдали важный ритуал: как только кто-то ловил первую кету, ею старались угостить каждого жителя поселка, чтобы у всех была удача на промысле. Этот кулинарный обычай имел и социальное значение, так как каждый молодой промысловик старался сам поймать крупную вкусную рыбу и организовать угощение для своих друзей [1, с. 81].

После реформы и открытия Китая культура питания народа хэчжэ снова изменилась. Развитие национальной модернизации изменило первоначальную экологическую среду и образ жизни народа хэчжэ и вызвало изменения в культуре питания. Следует отметить, что, хотя на изменения повлияли различные диеты народности хань, его первоначальный вкус остался прежним. Привычка хэчжэ употреблять в пищу сырую рыбу не изменилась, но появились новые виды рыбы: от дикой речной рыбы до рыбы, выращенной на собственной ферме. Рыба в любом виде – вареная, жареная, вяленая, сушеная, копченая, соленая – остается любимой пищей нанайцев. Популярными блюдами также являются рыбные и мясные котлеты, овощные салаты, пресные лепешки, селедка под шубой, «шурпа» из мяса дикой утки, тушеный картофель с рыбой, жареный картофель с грибами [1, с. 81]. В то же время и эти блюда из обычной трапезы в прошлом превратились в праздник, когда собираются только родственники и друзья или когда приезжают высокие гости. В индустрии этнического туризма, развитой в местах проживания народа хэчжэ, культура питания народа хэчжэ также стала нематериальным культурным ландшафтом, имеющим высокую

экономическую и гуманитарную ценность [5, с. 11]. В целом, по данным недавних полевых этнографических исследований, нанайцы сохраняют этно-экологический подход к ведению хозяйства. В силу того, что они никогда не концентрировались в большом количестве на незначительных по размерам территориях, им хватает природных ресурсов для удовлетворения базовых жизненных потребностей [2, с. 109].

Таким образом, культура питания является проявлением традиционной материальной культуры нации, а также важным проявлением жизненных привычек и особенностей нации. Благодаря влиянию экономики, политики, культуры и т. д. традиционная материальная культура продолжает развиваться в культуру массовую, и за счет непрерывных транснациональных обменов постепенно сохраняется небольшое количество той же традиционной культуры. Укрепление национально-культурных обменов между двумя транснациональными этносами одного клана и происхождения может способствовать сохранению и популяризации традиционной культуры двух этносов.

Литература

1. Березницкий, С. В. Полевые исследования культуры кур-урмийских нанайцев Хабаровского края в 2009–2010 гг. / С. В. Березницкий // Материалы полевых исследований МАЭ РАН. – 2015. – № 15. – С. 66–89.
2. Березницкий, С. В. Традиция сыроядения в культуре питания коренных народов Амурско-Сахалинского региона / С. В. Березницкий // Кунсткамера. – 2021. – № 3. – С. 104–114.
3. Вэй, Чуньцзе. От традиции к современности: культурные изменения у российских нанайцев / Чуньцзе Вэй // Вестник Хэйлунцзянского педагогического колледжа. – 2012. – № 9. – С. 150–151 (на кит. яз.).
4. Иващенко, Я. С. Модель традиционного питания нанайцев в контексте пищевого поведения народов Северо-восточной и Юго-восточной Азии / Я. С. Иващенко // Вестник ТОГУ. – 2010. – № 4. – С. 187–194.
5. Лю, Юхуэй. Исследование развития фольклорного туризма хэйлунцзянских хэчжэней и русских нанайцев / Юхуэй Лю // Экономика бизнеса. – 2019. – № 3. – С. 11–12 (на кит. яз.).
6. Сем, Ю. А. Пища и утварь / Ю. А. Сем // Нанайцы. Материальная культура. – Владивосток, 1973. – С. 105–144.
7. Хао, Цинъюнь. Сравнительное исследование социальных и культурных изменений хэчжэ и нанайцев с XVII по XX век : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Цинъюнь Хао. – Чанчунь, 2005. – 143 с. (на кит. яз.).
8. Хуан, Юнган. Рацион народа хэчжэ / Юнган Хуан // История Хэйлунцзяна. – 2004. – № 2. – С. 45–47 (на кит. яз.).
9. Цзян, Хунбо. Анализ эволюции пищевых обычаев народа хэчжэ / Хунбо Цзян // Этническая серия Хэйлунцзян. – 1997. – № 2. – С. 95–102 (на кит. яз.).
10. Чен, Яньбинь. Рыбоядная культура народа хэчжэ / Яньбинь Чен // Питание и жизнь. – 2008. – № 10. – С. 30–31 (на кит. яз.).

Васілеўская А.С.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКАЯ НАРОДНАЯ КАЗКА: ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ НА I СТУПЕНІ АГУЛЬнай СЯРЭДНАЙ АДУКАЦЫІ

*Артыкул падрыхтаваны пры фінансавай падтрымцы Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
(№ ДР1209)*

Творы вуснай народнай творчасці (казкі, загадкі, прыказкі і прымаўкі, песні, паданні і легенды) традыцыйна вывучаюцца на ўроках літаратурнага чытання, паколькі лічыцца, што менавіта на аснове фальклорных твораў дзеці павінны навучыцца разумець спецыфіку мастацкага слова, бо ў вуснай народнай творчасці замацаваны дасканалыя спосабы і прыёмы вобразнага бачання свету, вопыт народа ў галіне мастацкага ўздзеяння на асобу [2, с. 48]. Аднак не трэба забываць пра тое, што вывучэнне фальклору цесна звязана з захаваннем і перадачай ведаў пра свет і яго будову, замацаваную ў творах вуснай народнай творчасці. Таму вывучэнне фальклорных твораў на I ступені агульнай сярэдняй адукацыі павінны вырашаць,

акрамя пазнавальных і развіццёвых задач, задачы па выхаванні нацыянальнай самасвядомасці – выхавання характарыстык, якія адлюстроўваюць усвядомленае аднясенне сябе да пэўнай этнічнай супольнасці, становіцца эмацыянальнае стаўленне да этнічнай прыналежнасці.

Адным з першых фальклорных жанраў, з якім знаёмяцца дзеці, з’яўляецца казка – мастацкае, вуснае, у пераважнай большасці праявічае апавяданне сацыяльна-бытавога, фантастычнага або навелістычна-авантурнага зместу, якое адлюстроўвае рэчаіснасць скрозь прызму фантазіі, выдумкі, фальклорнай умоўнасці і заключае ў сабе дыдактычна-павучальны змест [3, с. 313].

Казка як і іншыя фальклорныя тэксты, мае глыбока нацыянальны характар: “Специфика сказки в том, что она является продуктом творчества определенного народа и содержит в себе сюжеты, образы, ситуации, специфичные для определения этноса. Из поколения в поколение с помощью народной сказки передаются не только излюбленные народные сюжеты и образы, но миропонимание нации, ее духовная культура во всем многообразии ее граней и проявлений” [5, с. 48].

Таму вельмі важна, каб дзеці з самых ранніх этапаў навучання разумелі спецыфіку беларускай казкі, яе месца сярод казак іншых народаў. Наколькі гэта задача рэалізуецца ў сучасным адукацыйным працэсе?

Магчыма, адказ на гэтае пытанне могуць даць вынікі анкетавання, праведзенага ў 2021 годзе ў чацвёртых класах устаноў адукацыі горада Мінска і Мінскай вобласці. Анкетаваанне праводзілася ў межах правядзення навукова-даследчай работы “Распрацоўка навукова-метадычнага забеспячэння асноў выкарыстання сучаснага дзіцячага фальклору ў працэсе фарміравання лінгвакультуралагічнай і сацыякультурнай кампетэнцыі на I ступені агульнай сярэдняй адукацыі” (заданне “Беларускі фальклор у еўрапейскай прасторы” дзяржаўнай праграмы навуковых даследаванняў на 2021–2025 гады “Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы”, падпраграмы “Культура і мастацтва”). У анкетаванні прыняло ўдзел каля 400 навучэнцаў.

Прапанаваная вучням 4 класаў анкета змяшчала 32 пытанні, чатыры з якіх павінны былі выявіць веды вучняў пра беларускія народныя казкі. Адным з пытанняў было наступнае: *Колькі беларускіх казак табе вядома? Напішы іх назвы.*

На гэтае пытанне быў атрыман 121 варыянт адказу. На жаль, два варыянты склалі адказы *ніякіх* і *няма*, якія далі тры чалавекі з апытаных. Цяжка растлумачыць, чым абумоўлены такія адказы: магчыма, проста нежаданнем успамінаць назвы казак.

12 варыянтаў адказаў не даюць магчымасці дакладна ідэнтыфікаваць казку, бо або назвы казак напісаны з памылкамі, або пазначаны адным словам (напрыклад, “Вавёрка”), або пададзены пачатак казкі (напрыклад, “У даўнія часы жыў-быў цар”). Гэтыя варыянты мы проста не ўлічваем у сваім даследаванні.

Аднак астатнія адказы даюць цікавы матэрыял для разважанняў.

13 варыянтаў адказаў (10,8%) уяўлялі сабой назвы твораў самых розных жанраў: апавяданняў “Пошук радавонных крыніц”, “Выпаў снег”, “Адкуль пайшоў твой род”, вершаў “Я беларус”, “Дарагая Беларусь”, легендаў “Бяздоннае багацце”, “Нёман і Лоша”, паданняў “Пярун” і “Ярыла”, быліны “Вольга і Мікула”, нават аповесці “Міколка-паравоз”.

Таксама ў 13 варыянтах адказу былі прадстаўлены назвы рускіх народных казак: “Курачка Раба”, “Церамок”, “Калабок” і іншыя.

21 варыянт адказу (17,5%) складаюць аўтарскія казкі розных пісьменнікаў: “Муха-цакатуха” К. Чукоўскага, “Чырвоны Капалюшык” Ш. Пяро, “Прыгоды Бураціна” А. Талстога, “Вавёрчына гора” В. Віткі, “Снежная каралева” Х.К. Андэрсана і інш.

І самая вялікая колькасць варыянтаў адказаў – 61 (49%) – гэта назвы беларускіх народных казак.

Прыведзеныя лічбы даюць падставы зрабіць некалькі важных высноў: 1) у вучняў

пачатковых класаў не заўсёды сфарміравана ўяўленне пра казку як пра жанр, яе спецыфіку і адрозненне, напрыклад, ад легенды ці падання; 2) не заўсёды навучэнец I ступені агульнай сярэдняй адукацыі можа адрозніць народную казку ад аўтарскай; 3) не ў поўнай ступені вучні ведаюць нацыянальную спецыфіку народнай казкі.

Безумоўна, найбольшая колькасць названых казак – гэта казкі беларускія. Аднак паглядзім на атрыманыя вынікі з пункту гледжання частотнасці згадкі той ці іншай казкі. 10 найбольш папулярных адказаў выглядае так: 1. “Каток – залаты лабок” – узгадваецца 72 разы; 2. “Курачка Раба” – 52 разы; 3. “Каза-Манюка” – 48 разоў; 4. “Лёгкі хлеб” – 36 разоў; 5. “Піліпка-сыноч” – 35 разоў; 6. “Не сілай, а розумам” – 33 разы; 7. “Разумная дачка” – 32 разы; 8. “Ліса і воўк” – 32 разы; 9. “Ліса і журавель” – 26 разоў; 10. “Музыка-чарадзеі” – 25 разоў.

Варта адзначыць, што ўсе найбольш частотныя казкі (за выключэннем казкі “Разумная дачка”) вывучаюцца ў пачатковай школе. А казка “Каток – залаты лабок” вывучаецца як абавязковая ў курсе “Літаратурнага чтэння” ў 2 класе і як твор для пазакласнага чытання па прадмеце “Літаратурнае чытанне” ў 3 класе.

Здавалася б, вынікі сведчаць пра тое, што дзеці дастаткова добра ведаюць беларускія народныя казкі. Але на наступнае пытанне: *Якіх герояў і персанажаў беларускіх народных казак і легендаў ты ведаеш?*, якое, на першы погляд, павінна карэляваць з папярэднім, былі атрыманы вельмі нечаканыя вынікі: Баба-Яга (102 упамінанні), Ліса (87), Воўк (72), Алёша Паповіч (44), Заяц (42), Мядзведзь (39), Курачка Раба (31), мужык (30), Кашчэй Бессмяротны (27), селянін (20). Можна сказаць, што большасць з гэтых герояў не маюць выразнай нацыянальнай “прывязкі”. У адказах навучэнцаў узгадваецца і каток – залаты лабок, і разумная дачка, і музыка-чарадзеі, але частотнасць іх упамінанняў не супастаўляльная, напрыклад, з Алёшам Паповічам і Курачкай Рабай.

У пошуках адказу, чаму дзеці аднаўляюць, як правіла, толькі назвы беларускіх народных казак (безумоўна, не без дапамогі настаўніка, паколькі анкетаваанне праводзілася з удзелам настаўнікаў) і не запамінаюць іх змест і герояў, мы звярнуліся да дапаможнікаў па літаратурным чытанні, каб прасачыць колькасць і якасць заданняў па вывучэнні казак.

На ўроках літаратурнага чытання на I ступені агульнай сярэдняй адукацыі вывучаюцца ўсе групы казак: **казкі пра жывёл** – “Лісіца і Гусак”, “Хітры Вол”, “Каза-манюка”, “Муха-пяюха”; **чарадзейныя казкі** – “Два Маразы”, “Музыка-чарадзеі” і “Андрэй за ўсіх мудрэй”; **сацыяльна-бытавыя казкі** – “Недалікатны сын”, “Зайздросны дзядзька”, “Лёгкі хлеб”, “Стары бацька” і “Ад крадзенага не пасыщеш”. Аднак прадстаўлены яны ў навучальным працэсе неаднародна. Першае, што хочацца адзначыць, у школе вывучаецца невялікая колькасць чарадзейных казак, якія, на наш погляд, з’яўляюцца найбольш прыцягальнымі для дзяцей, бо вабяць прыгодамі сваіх герояў, захоплваюць чытача, пераносяць яго ў незнаёмы, крыху страшны, але вельмі цікавы свет. Па-другое, адначым дастаткова вялікую колькасць бытавых казак, на наш погляд, найбольш складаных для разумення. Нездарма ў пытаннях да казкі “Недалікатны сын” у 3 класе ёсць наступнае: *Чаму гэты твор з’яўляецца казкай? Што ў ім казачнае?* [4, с. 7]. Па-трэцяе, на I ступені агульнай сярэдняй адукацыі вывучаецца значная колькасць казак пра жывёл, якія, па меркаванні даследчыкаў, уяўляюць сабой адзін “з самых каларытных з’яў не толькі ў беларускім фальклоры, але і ў казачным эпасе ўсіх славянскіх народаў, асабліва ўсходніх славян” [3, с. 318].

Мы прааналізавалі сістэму заданняў да кожнай з казак. Аналіз дазволіў зрабіць некалькі важных, на наш погляд, заключэнняў.

1. Часцей за ўсё ў сістэме заданняў да казкі навучэнцам прапануецца назваць рысы характару таго ці іншага героя. Напрыклад: *Якія якасці характару праявіў Гусак?* (“Лісіца і Гусак”); *Назавіце рысы характару, якімі надзелены галоўны герой* (“Музыка-Чарадзеі”) і інш. Нярэдка такія пытанні дапаўняюцца заданнямі тыпу: *Выберыце*

патрэбныя словы: *хітрасць, смеласць, разгубленасць, баязлівасць, разважлівасць* (“Лісіца і Гусак”).

2. Значна радзей прыводзяцца пытанні на ўяўленне вобразаў герояў: *Якімі вам уяўляюцца Мароз Сіні Нос і Мароз Чырвоны Нос?* (“Два Маразы”); *Прачытайце, хто апошнім сустрэўся сябрам. Якім вы ўяўляеце ваўка?* (“Муха-пяюха”).

3. Практычна пасля кожнай казкі ёсць праблемныя пытанні, накіраваныя на разуменне матываў тых ці іншых учынкаў казачных герояў: *Чаму Пеўніку ўдалося выгнаць Казу?* (“Каза-манюка”); *Чаму казачнік даў магчымасць свайму герою выжыць і перамагчы паноў і чарцей?* (“Музыка-чарадзея”); *Чаму не спадабалася ваўку “навука” касца?* (“Лёгкі хлеб”) і інш.

4. Дастаткова часта вучням прапануюцца пытанні на выяўленне ідэі казкі: *Што асуджаеца ў казцы?* (“Зайздросны дзядзька”); *Каму павінны службыць набытыя чалавекам веды? Для чаго?* (“Андрэй за ўсіх мудрэй”) і інш.

Аднак прапанаваныя заданні не прадугледжваюць працы з казкай як адметным фальклорным, нацыянальна спецыфічным жанрам. Толькі ў заданнях да казкі “Муха-пяюха” прапанавана пытанне: *Якую рускую народную казку нагадвае казка “Муха-пяюха”?* *Чым там скончылася казка?* [1, с. 129]. Вельмі мала пытанняў, накіраваных на разуменне адметнага характару персанажа. Заданні, прапанаваныя ў падручніках, можна выкарыстаць пры аналізе практычна любога (не толькі казачнага) тэксту. Магчыма, таму і становяцца безаблічнымі, пазбаўленымі індывідуальнасці героі беларускіх народных казак і саступаюць месца такім каларытным і яркім персонажам як Баба-Яга, Ілья Мурамец і інш.

Безумоўна, што для навучэнцаў пачатковых класаў няма патрэбы гаварыць пра светапоглядны пачатак народных казак, але паступова закладваць разуменне пра казку як адметны нацыянальны жанр неабходна. Магчыма, карыснай будзе праца з казкамі праз прызму фарміравання лінгвакультуралагічнай кампетэнцыі, якая патрабуе ад навучэнцаў асэнсавання беларускай мовы як нацыянальнай культурнай каштоўнасці, сродку замацавання культурных традыцый, маральных каштоўнасцей грамадства.

Рэалізацыя лінгвакультуралагічнага падыходу пры вывучэнні казак патрабуе пошукаў новых, нетрадыцыйных шляхоў вывучэння беларускай казкі. Думаецца, што гэтая работа павінна ўключаць знаёмства з безэквівалентнай лексікай, якая дастаткова часта сустракаецца ў казках, шырокае выкарыстанне культуралагічнага каментарна да назваў прадметаў побыту і прыладаў працы, праца з загадкамі, прыказкамі і прымаўкамі. Другім важным аспектам работы з беларускімі народнымі казкамі павінна стаць фарміраванне комплексу ўяўленняў пра жыццё і традыцыі свайго народа [5, с. 49]. І трэці аспект заключаецца ў фарміраванні ўяўленняў пра казачнага героя як носьбіта рысаў характару цэлага этнасу: “Сказочный герой никогда не ощущает себя оторванным от народа, он – член одной большой семьи, что отражается в обычаях гостеприимства, сценах совместного мирного труда или борьбы за счастье и свободу народа” [5, с. 51].

Як рэалізаваць гэтыя патрабаванні ў вучэбным працэсе, якія сродкі трэба выкарыстаць пры працы з казкамі, улічваючы ўзроставыя асаблівасці навучэнцаў пачатковых класаў? Пошук адказаў на гэтыя і іншыя пытанні і ёсць асноўныя задачы рэалізацыі навукова-даследчай тэмы. Вынікам праведзенага даследавання павінны стаць распрацоўкі сцэнарыяў правядзення ўрокаў і метадычныя рэкамендацыі для настаўнікаў.

Літаратура

1. Антонова, Н. У. Літаратурнае чытанне: вучэб. дапам. для 2-га кл. устаноў агул. сярэд. адукацыі з рус. мовай навуч.: у 2 ч. / Н. У. Антонова, І. А. Буторына, Г. А. Галяш. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2016. – Ч. 1. – 137 с.
2. Ахтырская, Е. Н. Изучение фольклора в начальной школе / Е. Н. Ахтырская // Начальная школа. – 2014. – № 11. – С. 47–50.

3. Беларуская вусна-паэтычная творчасць / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск: Лексіс, 2000. – 512 с.
4. Жуковіч, М. В. Літаратурнае чытанне: вучэб. дапам. для 3-га кл. устаноў агул. сярэд. адукацыі з бел. і рус. мовамі навучання: у 2 ч. / М. В. Жуковіч. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2017. – Ч. 2. – 123 с.
5. Русский и белорусский фольклор как фактор формирования этнической идентичности младших школьников / Ю. В. Бражник [и др.]. – Смоленск: Смоленск. гуманитар. ун-т, 2016. – 362 с.

Віцязь С.П., Дучыц Л.У., Мядзведзева В.У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

УРАДЖЭНЦЫ БЕЛАРУСІ Ў АНТРАПАЛОГІІ І ПАЛЕАНТАЛОГІІ ЗАМЕЖЖА

Навуковая галіна антрапалогіі, як сукупнасць прыродазнаўчых дысцыплін, вывучае чалавека, яго паходжанне, існаванне і развіццё. З XIX ст. антрапалогія вылучылася ў самастойную галіну ведаў, пры тым у ёй вылучылася палеантрапалогія, аб'ектам даследавання якой з'яўляюцца выкапнёвыя рэшткі людзей. Варта адзначыць, што ў развіццё гэтай навукі ў многіх краінах Еўропы і Азіі ў XVIII–XX стст. значны ўнёсак зрабілі навукоўцы – ураджэнцы Беларусі. Шырока вядомы іх даследаванні і навуковыя працы ў гэтым кірунку. Сярод найбольш знакамітых навукоўцаў можна назваць імёны такіх даследчыкаў, як Г.А. Бонч-Асмалоўскі, Я.Я. Рагінскі, М. Цвірка-Гадыцкі, М.Р. Левін, К.А. Валласовіч і інш. Тэма ўнёску ўраджэнцаў нашай краіны ў навуку, культуру, гісторыю іншых краін і тэрыторый надзвычай актуальная на сучасным этапе гістарычнага развіцця. У дадзеным артыкуле аўтары выбралі толькі невялікія кол велізарнай тэматыкі, якую неабходна шматбакова распрацоўваць і папулярызаваць. Аўтарам адной з першых кніг па антрапалогіі (“*Antropologia o własnościach człowieka fizycznych i moralnych*”, Wilna, 1818) вылучаецца Юзаф Ясінскі (сяр. XVIII ст., ваколіцы г. Гродна – 22.09(04.10).1833, г. Навагрудак). Ён вучыўся ў Каралеўскай Лекарскай школе ў г. Гродна, затым у Медыка-хірургічнай акадэміі ў г. Вільня. У 1785 г. атрымаў ступень доктара філасофіі, а ў 1799 г. – доктара медыцыны і хірургіі. З 1814 г. з'яўляўся членам Віленскага таварыства лекараў [10, s. 231–232].

З антрапалагічнымі даследаваннямі быў звязаны Томаш (Фама Мацвеевіч) Аўгустыновіч (1809/1810, м. Крывічы Віленскай губ. (цяпер в. Крывічы Мядзельскага р-на Мінскай вобл.) – 13.06(25.06).1891, г. Свенцяны (цяпер г. Швенчоніс, Літва)). У 1830 г. ён скончыў гімназію ў м. Свіслач і вывучаў медыцыну ў Медыка-хірургічнай акадэміі ў г. Вільня. У 1870-х гг. працаваў у комплексных навуковых экспедыцыях у Забайкаллі, Прыамур'і, на Сахаліне і Чукотцы, у Табольскай і Іркуцкай губерніях, шэрагу іншых мясцін. У 1878 г. прымаў удзел у Антрапалагічнай выставе ў г. Масква, дзе зрабіў даклад аб плямёнах басейна р. Калымы (“О туземных племенах Колымского края”) [10, s. 51–52].

З Парыжскай школай антрапалогіі звязаны Цеафіл Худзінскі (03(15).11.1840, г. Брэст-Літоўск ці г. Гродна – 18(30).06.1897, г. Парыж). Ён вучыўся ў г. Беласток, потым у Маскоўскім універсітэце на прыродазнаўчым факультэце. Пасля паўстання 1863 г. эміграваў у Бельгію, адтуль у г. Парыж, дзе вывучаў антрапалогію. Працаваў захавальнікам калекцыі Парыжскай школы антрапалагаў. Вывучаў расавыя адрозненні твараў людзей. Першым апісаў анатомію многіх народаў (эскімосаў, індусаў і інш.). У 1873 і 1896 гг. атрымаў узнагароды Парыжскай акадэміі медыцыны. Надрукаваў звыш 50 навуковых прац [10, s. 102].

На Міншчыне нарадзіўся вядомы савецкі антраполог Глеб Анатольевіч Бонч-Асмалоўскі (22.10(03.11).1890, маёнт. Блонь Ігуменскага пав. Мінскай губ. (цяпер в. Блонь Пухавіцкага р-на Мінскай вобл.) – 01.11.1943, г. Казань). У 1923 г. ён скончыў Петраградскі ўніверсітэт. З 1924 г. да 1930 г. працаваў асістэнтам на кафедры антрапалогіі Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта, затым у Геалагічным інстытуце АН СССР і Дзяржаўнай акадэміі гісторыі матэрыяльнай культуры. У 1942 г. атрымаў ступень доктара гістарычных навук і з гэтага ж года ён – прафесар Казанскага

дзяржаўнага ўніверсітэта. Даследчык праводзіў раскопкі ў пячоры Кіік-Каба (Крым, 1923–1924), дзе ўпершыню на тэрыторыі СССР выявіў рэшткі выкапнёвага чалавека – неандэртальца, вывучаў знойдзеныя шкіды. Ён распрацаваў новую метадыку раскопак, выказаў ідэю пра пераход продкаў чалавека да наземнага спосабу жыцця задоўга да ператварэння малпы ў чалавека. Г.А. Бонч-Асмалоўскі з’яўляецца аўтарам звыш 40 навуковых публікацый [1].

Вядомым савецкім антрапологам, адным з буйнейшых даследчыкаў антрапагенезу з’яўляўся наш зямляк – Якаў Якаўлевіч Рагінскі (09(21).05.1895, г. Магілёў – 28.05.1986, г. Масква). У 1925 г. ён скончыў фізіка-матэматычны факультэт Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта, у 1927 г. – аспірантуру Антрапалагічнага інстытута. У 1920–1930-х гг. прымаў актыўны ўдзел у экспедыцыях па вывучэнні тунгуса-манчжурскіх народнасцей, оракаў усходняй часткі вострава Сахаліна і ўдзельнічаў у раёне р. Хара, а таксама даследаваў эвенкаў у Прыбайкаліі. У 1946 г. паспяхова абараніў дысертацию на тэму “Некоторые антропологические вопросы в проблеме происхождения современного человека” і атрымаў ступень доктара біялагічных навук. У тым жа годзе ён стаў лаўрэатам прэміі імя М.В. Ламаносава за навуковую працу “Теории моноцентризма и полицентризма в проблеме происхождения Homo sapiens и его рас”. З 1950 г. Я.Я. Рагінскі – прафесар МДУ, дзе ў 1964–1975 гг. загадваў кафедрай антрапалогіі біялагічнага факультэта, у 1975–1986 гг. – прафесар-кансультант гэтай кафедры. На працягу доўгага часу чытаў ва ўніверсітэце курсы па антрапалогіі: “Введение в антропологию”, “История антропологии”, “Антропология СССР”, “Этническая антропология”, “Палеоантропология СССР”, “Антропогенез” і інш. Вялікая заслуга яго як навукоўца і выкладчыка ў выданні ўнікальных манаграфічных прац і падручнікаў: “Антропология. Краткий курс” (1941), “Новые теории происхождения человека” (1948), “Антропология” (1955, 1963, 1978), “Проблемы антропогенеза” (1969, 1977) і інш. Я.Я. Рагінскі з’яўляўся не толькі знакамітым навукоўцам, але і выдатным педагогам, які выхаваў многія пакаленні будучых вучоных-антрапологаў.

Вывучэннем антрапалогіі паўднёвых славян займаўся знакаміты польскі антраполог Міхал Цвірка-Гадыцкі (05(18).02.1901, г. Мінск – 20.09.1980, г. Познань). Пасля заканчэння Мінскай гімназіі скончыў медыцынскі факультэт Познаньскага ўніверсітэта (1926 г.). У 1920-х гг. працаваў малодшым асістэнтам аддзела антрапалогіі ў г. Познань, потым загадчыкам Архіва гісторыі і філасофіі медыцыны, выкладаў гісторыю медыцыны. З’яўляўся адным з заснавальнікаў Польскага антрапалагічнага таварыства (1925). Разам з іншымі даследчыкамі праводзіў раскопкі старажытных пахаванняў і вывучаў рэшткі шкіды і костак з трупаспаленняў [9, s. 56–60]. З другой паловы 1940-х гг. працаваў у Познаньскім універсітэце, аднаўляў антрапалагічныя зборы, прымаў удзел у працы Камісіі гісторыі медыцыны і матэматычна-прыродазнаўчых навук пры Познаньскім «Таварыстве прыцяляў навук». У 1956–1965 гг. з’яўляўся рэктарам Вышэйшай школы фізічнага выхавання, з 1956 па 1977 гг. – рэдактар часопіса “Przegląd Archeologiczny”. З’яўляўся членам антрапалагічнага таварыства ў г. Парыж, Чэшска-Славацкага антрапалагічнага таварыства, Польскага таварыства гісторыі медыцыны, членам Камітэту з’ездаў міжнародных антрапалогіі і этналогіі.

У г. Мінск нарадзіўся антраполог Юльян Цвірка-Гадыцкі (1905–1930). Першапачатковую адукацыю ён атрымаў у Мінску, Тамбове, Сумах, затым вучыўся ў Познаньскім універсітэце. Пасля яго заканчэння працаваў там асістэнтам у Антрапалагічным аддзеле. Вядомы тым, што распрацаваў новую метадыку тыпалагічнага аналізу ў антрапалогіі [10, s. 118–119].

З тэрыторыі Беларусі паходзіць і знакаміты савецкі антраполог Максім Рыгоравіч Левін (29.10(11.11).1904, г. Слонім – 18.04.1963, г. Масква). У 1925 г. ён скончыў прыродазнаўчае аддзяленне фізіка-матэматычнага факультэта Маскоўскага ўніверсітэта,

а затым аспірантуру Інстытута антрапалогіі МДУ. У 1920-х гг. і ў 1934–1938 гг. працаваў у Музеі народнага ўстаўства ў г. Масква. З 1926 г. вёў палявыя даследаванні ў Туве, Паўночным Прыбайкаллі, на Алтаі. У 1930–1933 гг. на ўзбярэжжы Ахоцкага мора вывучаў матэрыяльную культуру і антрапалагічныя асаблівасці мясцовых народаў. З 1939 г. з’яўляўся вучоным сакратаром Інстытута антрапалогіі МДУ, у 1944–1963 гг. – намеснікам дырэктара Інстытута этнаграфіі АН СССР. Доўгі час быў адказным сакратаром рэдакцыі “Антропологического журнала”. У 1957 г. абараніў доктарскую дысертацыю “Этническая антропология и проблемы этногенеза народов Дальнего Востока”. М.Р. Левін даследаваў пытанні антрапалогіі і этнаграфіі народаў Сібіры, Сярэдняй Азіі, Японіі, агульныя праблемы расаўстава, параўнальнай анатоміі. Распрацоўваў вучэнне пра гістарычна-этнаграфічныя рэгіёны і гаспадарча-культурныя тыпы [6].

З антрапалогіяй цесна звязана навуковая галіна палеанталогіі, якая вывучае выкапнёвыя арганізмы, сляды іх жыццядзейнасці, а таксама з’яўляецца адной з крыніц інфармацыі аб асяроддзі пражывання чалавека на старажытных этапах яго развіцця.

Самыя раннія звесткі пра ўраджэнцаў Беларусі, якія зрабілі ўнёсак у развіццё палеанталогіі звязаны з імем Міхаіла Валаховіча (Валовіча) (к. XVII ст., маёнт. Валаховічы каля г. Ліда – XVIII ст.). Ён вывучаў медыцыну ва ўніверсітэтах Германіі, пазней апынуўся ў выгнанні ў Сібіры. У 1716 г. рускі цар Пётр I прызначыў гданьскага прыродазнаўцу Д.Г. Мессершмідта кіраўніком навуковай экспедыцыі па еўрапейскай і азіяцкай частках Расіі. У 1724 г. экспедыцыя дабралася да г. Іркуцк, дзе атрымала заданне вывучыць рэшткі маманта, знойдзенага на р. Індыгірка. Там кіраўнік экспедыцыі пазнаёміўся з медыкам М. Валаховічам, які да гэтага часу ўжо абследаваў шкілет маманта і перадаў яго апісанне, а таксама малюнку Д.Г. Мессершмідту. Затым гэтыя дадзеныя патрапілі да Прэзідэнта Лонданскага каралеўскага таварыства Г. Слоўна. Усе звесткі былі надрукаваны і выклікалі вялікую цікавасць еўрапейскіх навукоўцаў [3, с. 445–452].

Знакамітым палеантолагам быў Сцяпан Сямёнавіч Куторга (12(24).02.1805, г. Мсціслаў Магілёўскай губ. – 25.04(07.05).1861, г. Санкт-Пецярбург). У 1827 г. ён паступіў у Санкт-Пецярбургскі ўніверсітэт, а праз год быў накіраваны ў Дэрпцкі (Тартускі) універсітэт, які скончыў у 1832 г. У тым жа годзе атрымаў званне доктара медыцыны. У 1833–1861 гг. узначальваў кафедру заалогіі і палеанталогіі Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта. Прымаў актыўны ўдзел у экспедыцыях у Крым, праводзіў даследаванні ў Санкт-Пецярбургскай, Наўгародскай, Аланецкай, Прыбалтыйскай губерніях, а таксама на тэрыторыі паўднёвай Фінляндыі. С.С. Куторга – аўтар шматлікіх навуковых і навукова-папулярных публікацый, у якіх прапагандаваў эвалюцыйнае вучэнне [5]. За свае навуковыя працы даследчык узнагароджаны Канстанцінаўскім медалём Рускага геаграфічнага таварыства (1852), з’яўляўся лаўрэатам Дзямідаўскай прэміі Пецярбургскай АН (1853). У яго гонар былі названы некаторыя выкапнёвыя жывёлы і расліны ў Расіі і Канадзе.

Палеанталогіяй займаўся Уладзіслаў Іванавіч Дыбоўскі (18(30).04.1838, маёнт. Адамарын Вілейскага пав. (цяпер Валожынскі р-н Мінскай вобл.) – 27.07(08.08).1910, маёнт. Войнава (цяпер Навагрудскі р-н Гродзенскай вобл.)). Пасля заканчэння гімназіі ў г. Мінск вывучаў прыродазнаўчыя навукі ў Дэрпцкім (Тартускім) універсітэце (1857–1862). За даследаванні ў галіне палеанталогіі ў 1860 г. атрымаў залаты медаль. З 1871 г. працаваў асістэнтам у Дэрпцкім універсітэце, з 1876 г. – дацэнтам агульнай палеанталогіі. У 1878 г. атрымаў ступень доктара навук. Даследаваў выкапнёвыя фауну і флору Усходняй Прыбалтыкі, Сібіры і іншых частак Расійскай імперыі. З 1880 г. ён апрацоўваў матэрыялы з узбярэжжа воз. Байкал, якія яму прысылаў брат, знакаміты заолаг Б.І. Дыбоўскі [10, с. 144–145].

Заснавальнікам эвалюцыйнай палеанталогіі і першым рускім палеантолагам-дарвіністам з’яўляўся беларус па паходжанні Уладзімір Ануфрыевіч Кавалеўскі

(02(14).08.1842, в. Шусцянка Дынабургскага пав. Віцебскай губ. – 15(27).04.1883, г. Масква). Прапагандыст эвалюцыйнай тэорыі Ч. Дарвіна, ён пераклаў з англійскай мовы на рускую працу апошняга “Изменение животных и растений в домашнем состоянии” (1868 г.). Першым з навукоўцаў свету прымяніў эвалюцыйную тэорыю да праблем філагенэза пазваночных і іншых аспектаў палеанталогіі. У 1872–1873 гг. апублікаваў пяць манаграфій на чатырох мовах (нямецкай, французскай, англійскай і рускай) і абараніў доктарскую дысертцыю ў Енскім універсітэце (Германія). Працы яго былі прысвечаны класіфікацыі, эвалюцыі, астэалогіі і палеанталагічным асаблівасцям розных груп выкапнёвых капытных [4]. Штрайх С.Я. называў яго “гениальный русский палеонтолог”.

Палеанталогію, геалогію і археалогію Усходняй Сібіры вывучаў наш знакаміты зямляк – Іван Дзяменцьевіч Чэрскі (03(15).05.1845, маёнт. Свольна Дрысенскага пав. Віцебскай губ. (цяпер в. Свольна Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл.) – 25.06(07.07).1892, р. Калыма). У 1859–1863 гг. ён вучыўся ў Дваранскім інстытуце ў г. Вільня. За ўдзел у паўстанні 1863 г. быў высланы ў г. Омск. З 1871 г. працаваў кансерватарам Музея Сібірскага аддзялення Расійскага геаграфічнага таварыства ў г. Іркуцк. У 1885 г. быў запрошаны ў Пецябургскую АН, у 1886–1892 гг. працаваў у Заалагічным музеі. Пачынаючы з 1860-х гадоў, праводзіў даследаванні ў ваколіцах г. Омск і на тэрыторыі Іркуцкай губерні, з 1877 г. вывучаў узбярэжжа Байкала. У 1891/92 гг. абследаваў басейны рэк Калымы, Індыгіркі і Яны. Апісваў знойдзеныя косткі выкапнёвых жывёл і прылады каменнага веку [8]. І.Д. Чэрскі першым абаснаваў тэорыю эвалюцыйнага развіцця рэльефу і распрацаваў палеатэктанічную схему для Сібіры. З’яўляўся членам Імператарскага таварыства аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнаграфіі. Узнагароджаны Срэбраным медалём (1876), Малым залатым медалём (1878) і Вялікім залатым медалём (1886) Імператарскага Рускага геаграфічнага таварыства. Яго імем названы некаторыя выкапні жывёльнага свету.

Вядомым палеантолагам, вучоным-геолагам з’яўляўся ўраджэнец Беларусі Іван Фёдаравіч Сінцоў (30.03(11.04) 1845, м. Заселле, Магілёўская губ. – 06(19).07.1914, г. Петраград). У 1868 г. ён скончыў Казанскі ўніверсітэт са ступенню кандыдата прыродазнаўчых навук і доўгі час выкладаў у гэтай навучальнай установе. У 1869 г. атрымаў званне прыват-дацэнта геалогіі і палеанталогіі, а ў 1871–1900 гг. працаваў на кафедры геалогіі і палеанталогіі Наварасійскага ўніверсітэта. Іван Фёдаравіч – аўтар звыш 60 грунтоўных кніг па палеанталогіі, геалогіі, геаграфіі Саратаўскай, Сібірскай і іншых губерняў Расіі [7].

З палеанталогіяй была звязана і першая жанчына-геолаг, якая праводзіла палявыя даследаванні ў Расіі – Ганна Баляславаўна Місуна (12(24).11.1868, маёнт. Забалотце Лепельскага пав. Віцебскай губ. (цяпер Полацкі р-н Віцебскай вобл.) – 02.05.1922, г. Масква). У 1896 г. яна скончыла прыватныя жаночыя курсы ў г. Масква. З 1906 г. выкладала палеанталогію і петраграфію на маскоўскіх вышэйшых жаночых курсах, з 1919 г. яна прыват-дацэнт геалагічнага факультэта Маскоўскага ўніверсітэта. Займалася палеанталогіяй і геалогіяй Крыма, Падмаскоўя, Цвярскай губерні. Упершыню прапанавала методыку вывучэння канечных марэн, выявіла некалькі чацвярцічных аледзяненняў. У 2003 г. на месцы маёнтка, дзе яна нарадзілася, у яе гонар быў адкрыты памятны знак [10, s. 374].

З палеанталагічным вывучэннем мамантаў Сібіры звязана імя Канстанціна Адамавіча Валласовіча (21.05(02.06).1869, в. Старчыцы Слуцкага пав. Мінскай губ. (цяпер в. Акцябр Салігорскага р-на) – 25.09.1919, каля г. Харкава). Ён скончыў факультэт прыродазнаўчых навук Варшаўскага ўніверсітэта і абараніў кандыдацкую дысертцыю (1892). Займаўся праблемамі чацвярцічнай геалогіі і палеанталогіі поўначы Расіі, Паволжжа і Кубані. У 1896/99 гг. удзельнічаў у экспедыцыі на поўначы Якуціі. На востраве Вялікі Ляхаўскі адкрыў шкілет маманта, які быў адасланы ў г. Пецябург, і ў 1900 г. яго чучала дэманстравалася на сусветнай выставе ў г. Парыж.

У 1900–1902 гг. узначальваў санныю партыю першай Рускай палярнай экспедыцыі на Новасібірскія астравы, а ў 1908–1909 гг. кіраваў экспедыцыяй у Запалярную Якуцію, дзе збіраў палеанталагічныя калекцыі [2, с. 457–458].

Такім чынам, як бачна з вышэй выкладзенага, этнічныя беларусы і ўраджэнцы Беларусі на працягу XVIII–XX стст. займаліся вывучэннем такіх навук як антрапалогія і палеанталогія на тэрыторыях шэрагу краін (Расія, Польшча, Украіна, Францыя і інш.), зрабілі дастаткова вялікі ўнёсак у навуку гэтых краін. Сярод нашых землякоў маюцца дактары навук, якія абаранілі дысертацыі па антрапалогіі, многія з’яўляліся членамі Антрапалагічных таварыстваў. Нашы суайчыннікі выкладалі антрапалогію і палеанталогію ў вышэйшых навучальных установах, займалі высокія пасады ў навуковых антрапалагічных установах, апублікавалі шматлікія навуковыя працы, распрацоўвалі і ўкаранялі новыя метадыкі, напрамкі і г.д. Унёсак многіх з іх у навуку тых краін, дзе яны працавалі, адзначаны высокімі ўзнагародамі.

Літаратура

1. Бонч-Осмоловский, Г. А. Скелет стопы и голени ископаемого человека у грота Киик-Коба / Г. А. Бонч-Осмоловский // Палеолит Крыма. – М., 1954. – Вып. 3. – 399 с.
2. Воллосович, К. А. Раскопки Санга-Юрахского мамонта в 1908 г. / К. А. Воллосович // Известия Императорской Академии наук. – М., 1909. – № 6. – С. 457–458.
3. Иванов, А. Н. Из истории открытия трупов плейстоценовых животных. Сведения М. Волоховича (1724) о находке шкуры на Индигирке / А. Н. Иванов // История польских, русских и советских полярных исследований. – Wrocław–Warszawa, 1982. – С. 445–452.
4. Ковалевский, В. О. Палеонтология лошадей / В. О. Ковалевский. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – 352 с.
5. Куторга, С. С. Описание нескольких новых видов окаменелостей из долины Салгира при Симферополе / С. С. Куторга. – СПб.: Тип. Греча, 1834. – 15 с.
6. Левин, М. Г. Очерки по истории антропологии в России / М. Г. Левин. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 176 с.
7. Синцов, И. Ф. Об юрских и меловых окаменелостях Саратовской губернии / И. Ф. Синцов. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1872. – 86 с.
8. Черский, И. Д. Описание коллекции послетретичных млекопитающих животных, собранных Ново-Сибирской экспедицией, 1885–1886 гг. / И. Д. Черский // Записки Императорской академии наук. – СПб., 1891. – Т. 65. – С. 1–706, [6] табл., рис.
9. Ćwirko-Godycki, M. Szkielet ciężarnej niewiasty z X wieku, wykopany na Ostrowie Lednickim / M. Ćwirko-Godycki, A. Wrzosek // Przegląd Archeologiczny. – 1933. – Т. 7. – S. 56–60.
10. Słownik biologów polskich. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. – 618 s.

Волчек И.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УСТРОЙСТВО И СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ ИНДИВИДУУМА СРЕДНЕВЕКОВЫХ РУССКИХ КНЯЖЕСТВ, БЛИЖАЙШИЕ И ОТДАЛЕННЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Основой любого общества является, несомненно, личность. Бесспорно, что в формировании личности важнейшее значение имеют социальные воздействия, играющие, зачастую, решающую роль.

Предметом данной статьи явилось рассмотрение историко-психологических особенностей двух генетически родственных народов (русского и белорусского), происходящих из общего исторического корня, Древней Руси, но затем имевших различное цивилизационное развитие в средневековых государствах: Великом княжестве Московском (далее ВКМ) и Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском (далее ВКЛ). В какой-то мере это исследование похоже на известный психологический прием «близнецов» Ф. Гальтона (1876), который позволяет на основе исходно равной наследственности, более точно определить влияние внешних воздействий [10, с. 9]. Не касаясь внутренних и внешних причин направлений развития,

мы кратко охарактеризуем основные особенности и рассмотрим психологические последствия этих социальных систем.

Общий вектор московского цивилизационного пути можно представить как создание всеми средствами сильного государства. Составляющими этого пути было накопление богатств путем «собирания» земель для расширения налогооблагаемой базы и, что взаимосвязано, подготовка боеспособного войска. Также была организована система полного подчинения всего населения на основе страха физического наказания (ордынский принцип) и через страх наказания Божия, ибо надо быть полностью рабом государя, которого поставил Бог (принцип византийский). Православие византийское, исходно уже веками ориентированное на «божественную» власть императора (сравним: «божественная» власть императоров в Древнем Риме), адаптируется к «божественной» власти великого князя и приобретает характерные «московские» черты. А после женитьбы Ивана III на Софье Палеолог и введения патриаршества на Руси, легитимность «божественной» власти царя, потомка императоров Византии и Рима, создания в Московии Третьего Рима, становится неоспоримой. Единый властитель – великий князь (царь). Все остальные – рабы его, занимающие разные посты в сложном иерархическом механизме, но, что принципиально, все жители Московского государства *de facto* были рабами. Составление и исполнение законов носило сугубо целенаправленный характер и было подчинено интересам укрепления государственной власти, усиления централизаторских тенденций в регулировании общественной жизни [2, с. 181]. В целом, все сводилось к тому, что царь, как отец народа (по аналогии каждый отец семейства, принцип был распространен и внедрен и на бытовом уровне) мог судить, казнить и миловать по своему усмотрению, ибо таковая власть дарована и благословлена Богом. Основой для такого утверждения явилась византийская трактовка цитаты из послания Апостола Павла римлянам: *«Нестъ бо власть, аще не от Бога»*. Таким образом, все усилия по устройству московского государства преследовали одну цель: создание абсолютно централизованной власти, по сути, тоталитарно-идеологизированной унитарно управляемой государственной военной машины, подчиняющейся одному лицу. «Отличительная черта московского государственного права есть торжество в нем неограниченной (или самодержавной) монархической власти» [2, с. 181]. Проведем сравнение нескольких факторов социального устройства ВКМ и ВКЛ.

Господствующей идеологией в ВКМ было ортодоксальное православие.

В ВКЛ свобода вероисповедания и многоконфессиональность были закреплены законами. И эта традиция имела древнейшие корни. Достаточно привести высказывание великого князя Гедимина: *«Я <...> дозволю хрестіанамъ молиться по обычаю ихъ въры, Русинам по ихъ обычаю и Полякам по своему; сами же мы будем молиться Богу по нашему обычаю. Все мы ведь почитаем одного Бога»* [3, с. 170]. Принцип толерантности действовал и на бытовом уровне. Допускались браки представителей разных конфессий и одновременное присутствие на венчании и православного священника, и католического ксендза [9, с. 144].

В ВКМ (царстве) вплоть до конца XVII века, уже в правление Петра Великого, системного светского образования не существовало совсем. Было лишь ортодоксально церковное – семинарии и академия. Первое высшее учебное заведение, учрежденное в 1687 году – Славяно-греко-латинская академия (греч. Σλαβοελληνολατινική Ακαδημία, лат. Academia Slavo-Graeco-Latina). Первая датированная напечатанная книга «Апостол» создана в 1563–1564 годах Иваном Фёдоровым и Петром Мстиславцем. Однако их типография была сожжена и сами первопечатники эмигрировали в ВКЛ [2, с. 254].

В Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском образование, доступ к которому юридически не был ограничен для любых сословий, развивалось бурно. В 1578 г. основан Виленский университет, в 1661 – Львовский. В 1517 году Ф. Скорина

печатает первую книгу на белорусском языке, а с 1520 г. в Вильно уже работает типография. Издано более 3 000 книг [4].

В ВКМ права женщин, даже высшего общества, были строго ограничены и регламентированы установками церкви и рекомендациями «Домостроя». По сути дела, женщина являлась собственностью хозяина семьи, ее контакты и перемещения строго ограничивались, у низших классов – это еще и рабочая сила. Основная цель существования женщины – рождение детей, забота о муже и хозяйстве. «Русская женщина была постоянной невольницей с детства до гроба» [7, с. 161]. «Между родителями и детьми господствовал дух рабства, прикрытый ложной святостью патриархальных отношений» [7, с. 171].

В ВКЛ женщины, особенно высшего сословия, были гораздо более свободны. Они имели свою собственность, им были доступны свободное перемещение, развлечения (театр, танцы, различные светские праздники), их права, в том числе имущественные, гарантировались законом [5, 9]. Шляхтянки имели права, редкие даже для большинства стран Европы. Например, согласно положениям Статута – запрет заключения брака против воли молодоженов; разрешение развода по причине отсутствия взаимной любви и мирной жизни. Трудно представить литовского шляхтича, которому бы пришлось в голову ударить свою жену. И какие бы это имело последствия в обществе. В семейных отношениях простолюдинов также существовали ограничения произвола главы семейства. *«Хозяин является представителем и приобретателем общего семейного имущества, но он не может им распорядиться во вред семьи»* [3, с. 20]. В воспитании детей жители ВКЛ не придерживались жестоких авторитарных правил. М.В. Довнар-Запольским пишет: *«Отец и мать любят своих детей, и в большой семье работа детей по возможности облегчается <...> правила обиходной морали не проявляются по отношению к детям в суровой форме»* [3, с. 21].

Формирование личности как члена общества зависит от ее социализации, то есть максимального приспособления ко всем окружающим социальным условиям. Основой социализации являются побудительный и целеобразующий механизм человеческого поведения, а именно: ценностные ориентации, потребности, мотивационные состояния (интересы, желания, стремления, намерения, влечения, страсти, установки) [6, с. 178]. Несомненно, многие социальные факторы могут противоречить генетически обусловленным нейропсихологическим потребностям человека. В этом случае успех социализации зависит от нейропсихических адаптационных возможностей индивидуума, которые, в свою очередь, определяются способностью к критическому восприятию и осмыслению окружающей действительности и способностью ее изменить применительно к своим потребностям или адаптировать потребности к условиям, изменить которые не представляется возможным. Способность адаптации определяется уровнем развития личности, где ключевую роль играют уровни интеллекта и образования, что, в свою очередь, зависит от социальных условий [6, с. 161].

Основные определяющие личностного развития: потребности познания и созидания, социального общения, нравственные и духовные интересы в ВКМ и ВКЛ реализовывались по-разному и в различной степени.

Исходя из данных об организации общества в ВКМ, резонно предположить, что над естественными общечеловеческими доминировали ценности и потребности, привитые государством, а именно: религиозные и верноподданнические и при этом обостренное чувство опасности внешнего нападения (вполне обоснованное), обилия внутренних врагов, в том числе, «потусторонних» и постоянной готовности к необходимой жертве во имя веры, царя и отчества. На фоне ограничения и искусственной трансформации личностных ценностей, притупления и подавления интересов, снижения до минимального уровня потребностей, при низком уровне критичности индивида, установки обуславливают инертность поведения, люди

действуют шаблонно, не понимая и не учитывая изменения во внешней обстановке. Так формируется авторитарно-зависимый тип личности. Характерные черты тоталитарной личности – это чувство изолированности, отсутствие моральных норм, полная управляемость, абсолютная приспособляемость, отсутствие самобытности, индивидуальности, преемственности во взглядах. Но, одновременно с этим, такому типу присущи фанатизм и самоотречение.

В клинической психиатрии фанатизм относится к категории отклоняющегося поведения и занимает промежуточное место между «сверхценными идеями» и «бредом». Следует особо отметить социальную опасность фанатизма, связанную с нетерпимым, часто агрессивным отношением фанатиков ко всем «инакомыслящим», т.е. не разделяющим их идей или не соответствующим принципам их верований.

Мы не склонны переоценивать ментальный, интеллектуальный и образовательный уровень правителей ВКМ и предполагать, что культивирование фанатичной, безграмотной, послушной, религиозной, «истово» преданной народной массы, проводилось сознательно, хотя и не исключаем этого. Важно, что при наличии «своей» идеологии, хорошо отлаженной репрессивной системы, управлять государством намного легче. Более того, до истощения интеллектуальных и экономических резервов, такое государство очень сильно. В медицинском плане это можно сравнить с употреблением допинга или стимулирующих наркотиков. В начале – общая стимуляция, эйфория, отличное самочувствие. Но потом наступает расплата, личностная деградация.

В ВКЛ, также ведущем постоянные войны, тем не менее, такой узконаправленной ценностной и потребительской ориентации не было. Хотя бы вследствие отсутствия властного и религиозного абсолютизма, и существования многих гражданских и светских свобод. Оставались большие возможности личностного развития, образования, развития искусств, светских развлечений, относительной экономической и правовой защищенности для всех членов общества.

Итогом такого многовекового воздействия на личностные характеристики предков стали, скорее даже не признаки, но тенденции характера двух родственных, но различных народов.

Некоторые из них, наиболее, на наш взгляд, значимые. Н.О. Лосский в своей книге «Характер русского народа» пишет: «Основная, наиболее глубокая черта характера русского народа есть его религиозность, и связанное с нею искание абсолютного добра, которое осуществимо лишь в Царстве Божием» [8]. Устремленность русского национального типа к высшему, абсолютному, способность ради идеала идти на жертвы может быть основой как конструктивной, созидательной, так и деструктивной, разрушительной деятельности (страстность, фанатизм, нетерпимость). Со стремлением к совершенному социальному мироустройству связана способность абсолютизировать, обожествлять что-либо или кого-либо, создавать себе кумира, слепо верить в успех любых самых авантюристических начинаний, быстро «образовывать себе догмат и всецело ему отдаваться», но при этом часто не заканчивая начатое до конца и переключаясь на новые начинания. Следует еще упомянуть: примат коллективистских (патриархально-общинных) и квазиколлективистских форм жизни, что обусловило приоритет коллективных прав и интересов над личными. Плюс мощная эмоциональность, максимализм и крайность суждений, даже публичное бунтарство, а также спонтанные эпизоды доверчивости, чрезмерной открытости, часто к незнакомому или малознакомому человеку.

Многие эти русские черты белорусу абсолютно чужды, непонятны и воспринимаются с отторжением. Белорус обладает выраженным консерватизмом, миролюбием, неконфликтен, прагматичен, раздумчив, спокоен, не любит крайностей, не подвержен резким сменам настроения, ему присущи глубинные чувства равноправия и толерантности, он невероятно терпелив, медленно, но скрупулёзно

умеет доводить начатое дело до логического завершения, склонен более к персонализму и изоляционизму, чем к коллективизму. Прекрасно обрисован характер белоруса М.В. Довнар-Запольским, который в 1919 году написал: «Благодаря своей исторической и этнографической особенности белорусы представляют собой наиболее чистое славянское племя, принявшее и внешний вид славянина и много его особенностей психики и быта» [4].

Таким образом, проведенное исследование подтверждает предположение, что структура государственного строя, формирующаяся и существующая веками, создает устойчивые национально-культурные традиции и национально-личностный менталитет.

Литература

1. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века / Н. А. Казакова, Я. С. Лурье; Музей истории религии и атеизма. – М.-Л. : Изд. Академия наук СССР, 1955. – 544 с., 16 л. ил. / Послание архиепископа Геннадия Новгородского митрополиту Зосиме (1490 г., октябрь). – 373–379 с.
2. Владимирский-Буданов, М. Ф. Обзор истории русского права / М. Ф. Владимирский-Буданов. – М.: Территория будущего, 2005. – 800 с.
3. Довнар-Запольскій, М.В. Исслѣдованія и статьи. – Томъ I: Этнографія и соціологія, обычное право, статистика, бѣлорусская письменность / М. В. Довнар – Запольскій. – КІЕВЪ: Изданіе П. П. Сапунова; Типографія 1-й Кіевской Артели Печатнаго Дѣла. – 1909. – 249 с.
4. Довнар-Запольскій, М. В. Основы Государственности Бѣлоруссіи / М. В. Довнар-Запольскій. – Гродна: Изданіе Министерства Бѣлорусскихъ Дѣлъ, 1919. – 14 с.
5. Доўнар, Т. І. Самы дасканалы звод законаў Вялікага Княства Літоўскага / Т. І. Доўнар // Статут Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага 1588 г.: да 430-годдзя выдання: зб. навук. арт. па матэрыялах канф. / Беларус. дзярж. ун-т; рэдкал.: С. А. Балашэнка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУ, 2018. – С. 3–11.
6. Еникеев, М. И. Общая и социальная психология: учебник для вузов / М. И. Еникеев. – М.: Издательская группа НОРМА–ИНФРА, 1999. – 624 с.
7. Костомаров, Н. И. Быт и нравы русского народа в XVI и XVII столетиях / Н. И. Костомаров. – Смоленск: Русич, 2011. – 512 с.
8. Лосский, Н. О. Характер русского народа / Н. О. Лосский. – Frankfurt am Main, Deutschland: Посев, 1957. – 152 с.
9. Пелипенко, Т. И. Положение шляхтянок в семье и обществе Великого княжества Литовского в XVI веке: дис. канд. ист. наук: 07.00.02 / Т. И. Пелипенко. – СПб.: С-Пб гос. университет, 2019. – 203 с.
10. Stoddard, L. The Revolt Against Civilization / L. Stoddard. – New York; Charles Scribner's Sons, 1922. – 49 p.

Водясова Л.П.

(Российская Федерация, г. Саранск)

РОЛЬ А. И. МАСКАЕВА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ МОРДОВСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

До настоящего времени неисчерпаемым источником для вдохновения ученых, педагогов, творческих работников остается научная и творческая судьба видного исследователя мордовского фольклора Андрея Ивановича Маскаева (1907–1975). Это известный ученый, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Мордовской АССР, член Союза писателей СССР, участник Великой Отечественной войны, автор научных трудов.

Жизнь Андрея Ивановича Маскаева была богата событиями, деятельность многообразна. Это была яркая личность, оставившая после себя не только богатое научное наследие, талантливых последователей, но и светлую память о себе. Где бы ни работал ученый, он всегда пользовался большим авторитетом и уважением товарищей, любовью своих учеников, обладал исключительной скромностью, трудолюбием, был добрым и отзывчивым другом. Все, знавшие Андрея Ивановича, отмечают энциклопедичность и фундаментальность его познаний. Он является автором более 60 работ, среди которых монографии, научные статьи, учебные и методические

пособия. Количественно, как видим, Андрей Иванович написал не так уж и много, однако его пример вновь напоминает, что вклад ученого определяется не числом созданных им работ, а их значением для дальнейшего развития той отрасли знаний, которой он отдал все свои силы.

Исследование творчества А.И. Маскаева позволяет сделать вывод о том, что его научная деятельность – это поступательное движение к углубленному изучению проблем мордовской фольклористики. Его монографии, например, оказались одновременно и обобщением более ранних исследований, и новыми научными открытиями. На каждом этапе творчества у него происходит дополнение относительно устаревших идей новыми, утверждение новых идейных позиций.

В 1939 г. Мордовский НИИ выпускает сборник «Эрзянь фольклор» («Эрзянский фольклор»), подготовленный Л.С. Кавтаськиным (составитель) и А.И. Маскаевым (редактор и автор предисловия). По существу, эта была первая научная книга в истории мордовской фольклористики. В предисловии А. И. Маскаев анализирует основные труды дооктябрьского и послеоктябрьского периодов, которые в какой-либо форме касались вопросов фольклористики, выделяет и характеризует среди них наиболее удачные и неудавшиеся. Значение этой работы состоит еще и в том, что в ней были заложены первые теоретические и методологические основы изучения фольклора мордовского народа.

В своих работах А.И. Маскаев много внимания уделяет исследованию различных жанров фольклора. Так, он был первым, кто начал систематическое исследование мордовских эпических песен («Балладные произведения "Парень и смерть" в устно-поэтическом творчестве мордовского народа» (1955), «Мотивы сюжета "Девушка и смерть" в мордовском фольклоре» (1961), «Мордовские эпические песни на сказочные сюжеты» (1970) и др.)). В своей монографии «Мордовская народная эпическая песня» (1964) он квалифицирует их как песни «исторической тематики», одни из которых напоминают былинку, другие – балладу, третьи – лирическую песню [3, с. 296–297]. Вслед за Б.Н. Путиловым и В.К. Соколовой ученый считает эпические песни повествованиями о прошлом, об исторических событиях и личностях, исторической действительности. К произведениям на историческую тематику он относит песни о ногайском полоне, крещении, о Тюштяне, об Иване Грозном, Пугачеве, Разине и Павле I. Для него важно отношение носителей песни к своему продукту: если песня осознается как отражение реального события, то в этом случае ее можно считать исторической. Подвидом исторических песен он считает мифологические

Мордовская народная сказка, пожалуй, наиболее любимая тема исследования для А.И. Маскаева. В трудах «Мордовские бытовые сказки и действительность» (1941), «Мордовская народная сказка» (1947), «О современном состоянии мордовской сказки» (1974), «Сказки» (1975) и др. ученый подробно останавливается на типологической, жанровой и композиционной характеристике мордовских народных сказок. Итогом многолетней работы по их собиранию, систематизации, научному обобщению становится его диссертация «Мордовская сказка», успешно защищенная в декабре 1945 г. в МГУ имени М.В. Ломоносова, а в 1947 г. в Саранске издается первая книга ученого «Мордовская народная сказка». В своей работе он прежде всего представляет историю собирания и изучения этого жанра фольклора. Он отмечает, что впервые мордовские сказки были изданы в 1883 г. А.Ф. Юртовым в сборнике «Образцы мордовской народной словесности», выделяет знатоков и носителей сказочного творчества, относя к ним Ф.Д. Занкина, И.В. Коробова, В.П. Сеткина и др. В основных главах фольклорист решает вопросы зарождения, формирования и бытования мордовской сказки, связывая специфику жанра с национальными особенностями, с укладом жизни, историей, обычаями и традициями народа, анализирует внутрижанровые особенности. Отмечая в сказках эстетические и воспитательные функции, ученый выделяет в них и производственно-магические особенности. В

частности, он пишет: «Сказка у мордвина-охотника имела и производственно-магическую функцию. По воззрениям мордовского народа, богиня леса Вирява, охраняющая зверей от охотников, была страстной любительницей сказок. И вот летом у костра, зимою у очага зимницы сказочник рассказывал сказки не охотникам, а Виряве» [2, с. 10]. Характеризуя с исторической точки зрения сказки о животных, А.И. Маскаев придерживается мнения о том, что это один из наиболее ранних жанров сказочного эпоса мордовского народа. Объясняется это просто: в языческую эпоху люди верили в родство с тем или иным животным, определяли происхождение своего рода от какого-либо животного, в большинстве случаев – от медведя. Разнообразные сведения фольклористики, этнографии и археологии подтверждают, что это животное действительно чаще всего являлось тотемом мордовских племен. Сказка напоминает о некогда существовавшем запрете наносить ему вред. А тот факт, что в современных произведениях этот зверь часто воспринимается с насмешкой, свидетельствует об утрате им функции объекта поклонения. При исследовании волшебного-фантастического сказки А.И. Маскаев приходит к выводу, что в них отчетливо прослеживается связь с мифологией. Как совершенно правомерно указывает Т.П. Девяткина, «придерживаясь структурной фольклористики», ученый, вслед за В.Я. Проппом «сказочные мотивы сопоставляет с мифологическими» [1, с. 18]. По мнению А.И. Маскаева, волшебная сказка берет свои корни от земледельческого периода в истории мордовского народа. Этот жанр сказки возник даже раньше, чем сказки о животных. Как все земледельцы, мордва обожествляла землю, воду, солнце, иными словами, те природные стихии, от которых зависело ее жизненное благополучие, а иногда – и само существование. Волшебная сказка отражает новое мировоззрение людей, черты оседлого земледельческого быта, культ богинь – покровительниц природы. Ученый выделяет наиболее популярные и типичные сюжеты о богине леса (Вирява), богине воды и деторождения (Ведява), боге грома (Пурьгинепаз) и нек. др. Рассматривая мордовскую бытовую сказку, А.И. Маскаев отмечает ее реалистический характер, подчеркивает ее социальную направленность и воспитательное значение. По его мнению, важной особенностью сказок этого жанра является их прикрепленность к определенному месту, связь повествования с современностью, наличие реально существующих героев, которые вполне могут быть даже знакомы как рассказчику, так и его слушателям. В целом же, значимость монографии «Мордовская народная сказка» для науки определяется прежде всего началом в мордовской фольклористике систематического изучения проблемы взаимосвязей мордовского фольклора с устно-поэтическим творчеством других народов. Применяя метод сравнительно-исторического исследования эпического материала, А.И. Маскаев анализирует мордовскую сказку в сравнении с другими эпосами. Выводы об интернациональных фольклорных отношениях позволяют ученому говорить о типологических, генетических и культурно-исторических видах связей мордовского фольклора с устно-поэтическим творчеством других народов.

Интересная проблема затрагивается А.И. Маскаевым в статье «А.С. Пушкин и мордовская сказка» (1951), в которой ученый характеризует элементы нетрадиционного обогащения устной сказки за счет влияния литературы. Его очень интересует вопрос фольклоризации сказок А.С. Пушкина в результате взаимодействия фольклорной и литературной традиций. Исследователь сопоставляет тексты произведений классика с текстами мордовской народной сказки с аналогичными сюжетом, идеей, системой образов. Общность пушкинской сказки с фольклорной позволяет А.И. Маскаеву говорить о значительном для исследования «выходе» литературной сказки А.С. Пушкина из авторского произведения и «входе» ее в фольклорный репертуар, чаще всего, правда, не всей сказки, а ее части, идеи, мотива. И если у А.С. Пушкина происходит «олитературирование» народной сказки, то далее у народа – «фольклоризация» «олитературированной» сказки. В статье заслуживают внимания и

выделенные ученым различия между сказками А.С. Пушкина и народными. Появление разных эпизодов ученый объясняет наличием исторических, географических, общественных, национальных и других факторов.

Исследуя научную биографию А.И. Маскаева, нельзя не отметить и его вклад в изучение мордовской народной драматургии. В его наследии национальные театральные традиции приобретают большое значение, что во многом обусловлено сопоставительным анализом драматургических жанров с эпическими, которые часто взаимодополняют друг друга. Так, в статье «К вопросу о мордовской народной драматургии» (1951) ученый освещает проблемы исторического развития обрядовой народной драматургии, указывает на формы ее функционирования, отмечая, что современные элементы в обрядовых действиях органично сосуществуют с архаическими-традиционными. Выявление из существующих театрализованных и обрядовых действий наиболее древних составляющих является одной из важнейших задач при реконструкции исторического прошлого народа.

Как ученый и ведущий исследователь мордовской эпической поэзии А.И. Маскаев ратовал за работу с фольклорными произведениями в их «чистом» бытующем виде для выработки максимально полной их научной характеристики и оценки (см. об этом, например, работы: «Заметки собирателя» (1948), «Собирание и изучение фольклора в Мордовии за 1954–1955 годы» (1956), «Итоги и задачи работы советских фольклористов финно-угроведов» (1972) и др.). Для фольклориста, указывает он, только народно-первозданный вариант является наиболее оптимальным научным предметом профессионального исследования. Ученый предостерегает исследователей устного народного творчества от опасности работы с «искаженным» материалом, авторскими художественными переводами (они часто имеют индивидуальное авторское начало, сильно или слабо, но отличающееся от оригинала), со стилизованными под фольклорные литературными произведениями (по своей сути это подстраивание уже предполагает подражание).

Литература

1. Девяткина, Т. П. Мифология мордвы / Т. П. Девяткина. – Саранск: Крас. Окт., 1998. – 336 с.
2. Маскаев, А. И. Мордовская народная сказка / А. И. Маскаев. – Саранск: Мордгиз, 1947. – 185 с.
3. Маскаев, А. И. Мордовская народная эпическая песня / А. И. Маскаев. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1964. – 440 с.

Гавриловец Л.В.

(Республика Беларусь, г. Мозырь)

ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ НАСЕЛЕНИЯ ГОМЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ

(Статья подготовлена при финансовой поддержке МО РБ по договору №1410/2021)

Один из факторов, обуславливающих взаимосвязь религии и этноса заключается в том, что любая религия, как правило, сплачивает своих последователей в определенную общность единоверцев, в чем-то подобную этнической общности. Такого рода общности, объединяющие людей на основе вероисповедной принадлежности принято называть конфессиональными. В результате взаимодействия религии с этносом может возникать такой своеобразный феномен как этноконфессиональная общность. Однако большинство важнейших черт и признаков этноса не приложимо к общности религиозной, поэтому этноконфессиональные общности – явление достаточно редкое. На 1 января 2022 г. в Гомельской области зарегистрированы следующие религиозные общины: православная – 242, католическая – 21, лютеранская – 4, иудейская – 8, мусульманская – 1, старообрядческая – 2, греко-католическая – 1, евангельские христиане-баптисты – 26, христиане веры евангельской

– 75, адвентисты – 12, христиане полного Евангелия – 16, новоапостольская – 5, свидетели Иеговы – 7, бахаи – 1, кришнаиты – 1, мессианская – 2 [5].

Под этноконфессиональной общностью в наибольшей степени подразумевается часть какого-либо народа, культурно-бытовое своеобразие которой связано с религиозной принадлежностью. В Гомельском регионе старообрядцы рассматриваются именно как этноконфессиональная группа, благодаря своему традиционному консервативному укладу жизни, замкнутости, компактности проживания, сохранению самобытных этнических и культурных черт. Сегодня в Гомеле действует два старообрядческих храма – Ильинская церковь на улице Комиссарова и Преображенская церковь на улице Пролетарской. Храмы принадлежат разным старообрядческим толкам. В Ильинской церкви собираются приверженцы Белокриницкого австрийского противокружнического согласия, в Преображенской – «древлеправославные христиане» австрийского окружнического согласия. Старообрядцы настойчиво сохраняют старую обрядность: 8-конечный крест, двуперстие, написание слова Иисус с одной «и» и другие.

Характерной чертой религиозности старообрядцев является долгая литургия, которая длится по четыре-пять часов. Иногда служба может длиться до 10 часов, так называемая всенощная служба. Староверы считают, что долгие молитвы укрепляют дух человека. Службы в храме откровенные, прихожане сосредоточены не только на своей вере к Богу, но и внимательны к окружающим. Приложиться к иконе прихожане ходят парами: сначала друг другу поклонятся, а потом святому образу со словами «Господь посреди нас. И есть, и будет». Необходимо полностью знать и соблюдать устав церкви, а также сознательно подходить к выбору данной веры, так как с ходу никто никого крестить не будет.

Среди бытовых проявлений старообрядческого духа в Ветке, а именно там находится одна из старообрядческих общин Гомельского региона, можно отметить добротные сложенные, с четырехскатными крышами и резными наличниками дома на городских улицах. Они встречаются редко, но пока еще существуют. Выдают старообрядческое прошлое домов и особые деревянные заборы – высокие и совершенно глухие. Самое интересное, что в ограждениях между соседними дворами старообрядцы обязательно ставили калитки, чтобы соседи могли друг к другу попасть в гости, не выходя на улицу, а также укрыться от непрошенных гостей.

Что касается семейных отношений у старообрядцев, то браки предпочтительно заключать в пределах общины, однако к бракам с нестароверами относятся терпимо, т.к. на современном этапе развития старообрядческой общины достаточно затруднительно найти молодым пару только среди своей общности. В случае заключения брака с нестароверами последним рекомендуется принять крещение, потому что именно таким образом у старообрядцев семья считается полноценной, все члены семьи должны исповедовать одну веру.

Как правило, старообрядцы ни на кого никогда не работали, кроме своей семьи, поэтому живущие в сельской местности староверы занимаются земледелием или ремеслом, а в городах – зарабатывают по мере своих возможностей. В семье в основном работают мужчины, женщинам полагается заниматься воспитанием детей и домашним хозяйством, но на современном этапе существования старообрядческой общности женщина-староверка должна иметь постоянную работу, т.к. тяжело содержать семью только на доходы мужчины. Однако разрешается, если муж зарабатывает достаточно, чтобы содержать семью, то жена имеет право выбора: посвятить себя полностью семье или зарабатывать деньги, чтобы ее обеспечить.

Старообрядцы получают одновременно светское и духовное образование. Светское образование староверы, как и представители иных конфессий получают в государственных учреждениях образования, а духовное – дома и в церкви. С целью духовного воспитания членов старообрядческой общины, староверы издают свою

церковную литературу, поэтому у представителей данной этноконфессиональной общности не возникает проблем с литературой, периодическими и учебными изданиями.

По-особому староверы проводят свой досуг. В соответствии с устоявшимися традициями, в праздничные дни принято посещать церковь, а ходить на какие-либо гуляния не приветствуется. Как правило, староверы праздники отмечают дома, в семейном кругу, среди родственников, организуют духовные песнопения. В старообрядческих общинах строго придерживаются церковных правил. Среди них обязательные утренние и вечерние молитвы, но существует проблема, когда не всегда молодежь старообрядческой общины ходит на молитвы в церковь. Молитва у староверов должна предшествовать любому действию, например, прочтение молитвы перед приемом пищи. Считается, что любое начинание должно быть освящено Богом. Необходимым явлением в семье староверов являются домашние молитвы, на которых должна присутствовать вся семья. Обязательным является и соблюдение требований, предъявляемых к одежде прихожан, когда они находятся на богослужении. Так, женщины-староверки во время богослужения должны быть в длинных сарафанах и платках. Платок нельзя завязывать, т.к. этот способ покрытия головы считается «петлёй Иуды», поэтому платок закалывается булавкой. Он также должен быть из непрозрачной ткани, закрывать плечи и грудь. Мужчинам следует носить длинные черные халаты – озямы.

В старообрядческой общине не принято общаться с иноверцами, поэтому перед каждой службой староверы проводят обряд «начал замирщения». Это когда прихожане отмаливают себя за общение с представителями иных конфессий [6].

Особый интерес представляет похоронный обряд староверов. В Ветке сохранилось местное кладбище, которое делится на две части. Вторая часть ветковского кладбища называется московской, здесь находятся захоронения старообрядцев. Вместо надгробных плит на могилах ставят валуны или причудливые гранитные саркофаги, а также восьмиконечные кресты. Как правило, кресты ставят в ногах покойника, т.е. с восточной стороны. Существует поверье, если покойники будут вставать с того света, то необходимо за что-то ухватиться, этой опорой и является крест [1, с. 30].

У староверов умереть без исповеди считается плохим знаком, поэтому высказаться можно перед своим наставником или старшим в общине. Перед смертью старовер должен раскаяться в содеянных поступках, простить всех близких, тех, на кого держал обиду и высказать последнюю волю и напутствие. Если умерший не успел исповедаться, то отпевание не происходит, а читается молитва на отход души. Покойника оплакивают, т.к. большая часть староверов считает, что только хорошо оплаканная душа может спокойно покинуть мир живых и не возвращаться назад. В день смерти в доме принято завешивать все зеркала, а также любые отражающие поверхности. По традиции, усопшего омывают сразу после смерти, пока не остыло тело. Обряд омовения происходит в домашних условиях с приглашением самых старших членов семьи или общины. Как правило, женщин омывают женщины, мужчин – мужчины, но допускаются исключения в случае нехватки людей. Омовение всегда начинают с правой стороны, а атрибуты обряда (вода, мочалка, расчёски) закапываются в нехоженном месте за пределами населенного пункта.

Хоронить у староверов принято в белом белье и льняных рубашках. Мужская рубашка по длине доходит до колен, женская – до пят. Мужчин также облачают в штаны, не заправляя рубашку, а женщинам одевают сарафан темного цвета без украшений и узлов. У женщин волосы сплетают в тугую косу и покрывают сверху платком не завязывая.

Положение во гроб сопровождается также следующими ритуальными действиями: усопшего располагают ногами к иконам, руки укладывают на груди,

правую руку поверх левой, пальцы собраны в жест для крестного двуперстного знамения, на грудь кладут икону святого-заступника и крест. Перед выносом тела усопшего из дома икону и крест убирают. Чтобы тело и крышка гроба держались крепче их перевязывают бичевкой. Во время перевязывания бичевкой на внешней стороне крышки гроба должен получиться восьмиконечный крест.

Традиционно похороны устраиваются на третий день после смерти, а до погребения происходит чтение псалмов без остановки, 3–4 старовера сменяют друг друга во время чтения. Считается, чем больше времени потрачено на отпевание, тем чище предстанет душа перед Богом. Сегодня, в основном, отпевание проводится трижды. Первый раз – вечером перед похоронами, второй – утром в день погребения, третий – на погосте перед опусканием гроба.

Прощаются с покойным на улице перед порогом его дома, здесь же накрываются поминальные столы. Считается, что усопший должен отобедать в кругу друзей перед предстоящим путешествием в иной мир. Гроб накрывается крышкой без креста, так как считается, что символ веры закапывать в землю нельзя.

О том, что заметными являются различия в приобщённости к религии основных этнических групп Гомельской области, свидетельствует существование в регионе Греко-католической церкви. Так, в г. Гомеле действует приход Трёх Святителей. Приход Трёх Святителей входит в состав Восточного протопресвитерата имени святого Язафата. Греко-католическая община прихода собирается в костеле Рождества Божией Матери. Известно, что Костел Рождества Пресвятой Девы Марии, как его называют католики, был построен на основе остова православной церкви Рождества Пресвятой Богородицы. В 2012 г. храм расписали итальянские мастера Фабио и Исмаэль Нонес. Они украсили алтарную часть храма фресками на тему Рождества Пресвятой Девы Марии. Фрески выполнены в византийской манере, больше свойственной православию. Таким образом, католики отдают дань памяти бывшему православному храму.

Богослужения в костеле проводятся в катехизационном зале. Некоторое время регулярные богослужения у греко-католиков Гомельщины не совершались и были возобновлены в октябре 2013 г. Начиная с 2013 г. богослужения в Гомельском греко-католическом приходе проходят два раза в месяц на белорусском языке. Однако у прихода нет своего местного настоятеля, общину окормляет о. Василь Егоров, священник из Могилева. К сожалению, нехватка священников является проблемной темой для Белорусской Греко-католической церкви [3, с. 167]. Греко-католическая община Гомеля насчитывает около десятка активных прихожан, примерно 10–15 человек [4]. Определяя этническую принадлежность старообрядческих общин и греко-католической, следует отметить, что прихожане первой – это белорусы, а второй – украинцы.

Особый интерес представляет семантическая классификация экклезионимов Гомельского региона, которые можно условно разделить на три группы: 1) названия в честь святых; 2) названия в честь праздников; 3) названия в честь икон. Данная характеристика приводится на примере православных, старообрядческих, католических и греко-католических культовых сооружений региона. Самая распространенная, с точки зрения семантики экклезионимная модель-название в регионе среди православных – «Покров Богородицы» (17 наименований), «Рождество Богородицы» – 11, «Святая Троица» – 7, т.е. большинство культовых сооружений региона названо в честь религиозных праздников, в наименьшей степени – в честь икон (6 наименований). В старообрядческой экклезионимии региона названия культовых сооружений в честь икон отсутствуют. Для старообрядческих общин характерны названия в честь святых и религиозных праздников. В католической экклезионимии наибольшее распространение на территории Гомельской области получили названия «Внебовзятия Пресвятой Девы Марии» и «Воздвижение Святого Креста» (6 наименований). Доминирующими среди названий в честь святых являются наименования во имя архангела Михаила [2, с. 62–

79]. Необходимо также отметить, что и в православной, и католической эkkлeзиoнии встречаются наименования храмов во имя архангела Михаила.

Таким образом, современная социальная действительность демонстрирует то обстоятельство, что наибольшее влияние на этническое самосознание оказывают не столько отдельно взятые религиозные или национальные факторы, сколько их симбиоз. Этнические и религиозные чувства и представления тесно связаны между собой. Взаимодействие и взаимопроникновение национальных и религиозных факторов способствует росту их влияния на общественное сознание. В то же время необходимо отметить, что между религиозным и этническим компонентами отсутствует их полное совпадение. Тем не менее, для Гомельского региона характерным является один из типов этноконфессиональной общности, при котором произошло сопряжение с православной конфессией части этнической группы региона и возникновение вследствие этого у неё специфических культурных свойств. Примером такой общности, как уже отмечалось выше, являются старообрядцы, которых можно отнести к редкому, в определенном смысле даже уникальному, социальному явлению. Формирование данной общности происходило в соответствующих исторических условиях, которые, естественно, не могут повторяться, поэтому существование общности старообрядцев во многом зависит от сохранения их специфических черт последующими поколениями данной этноконфессиональной группы.

Литература

1. Корженевская, А. Ветковский завет: репортаж из белорусской глубинки / А. Корженевская // Огонёк. – 2020. – № 12. – С. 30.
2. Лукина, О. А. Эkkлeзиoнимное пространство Беларуси / О. А. Лукина. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2014. – 110 с.
3. Морозова, С. В. Возрождение Униатской (Греко-католической) церкви в Беларуси (конец XX – начало XXI вв.) / С. В. Морозова // Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе: сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: М. А. Можейко [и др.]. – Гродно: ЮрСаПринт, 2017. – С. 160–168.
4. Приходы и общины Белорусской греко-католической церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hierarchy.religare.ru/h-uniate-belprihodi.html>. – Дата доступа: 12.05.2022.
5. Религиозные общины Гомельской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gomeloblkultura.by/ru/religobs-ru/>. – Дата доступа: 07.05.2022.
6. Юшкевич, Н. Как живут белорусские старообрядцы? [Электронный ресурс] / Н. Юшкевич // Аргументы и факты. – Режим доступа: https://aif.by/social/kak_zhivut_belorusskie_staroobryadcy_. – Дата доступа: 10.05.2022.

Гасанов Э.Л.

(Азербайджанская Республика, г. Гянджа)

ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕРЕСЕЛЕНИЯ ГОРОДА ГЯНДЖИ

Город Гянджа находится в западной части Азербайджанской Республики, является одним из древнейших городов с многовековой историей, богатыми национально-духовными ценностями, толерантными и мультикультуральными традициями.

Проводимые научные исследования показали, что люди основали первые поселения в долине реки Гянджачай, где занимались различными видами хозяйственной деятельности и многочисленными видами ремесла.

С древних времён из-за тесных экономических и культурных отношений города Гянджи и его окрестных районов сформировались ценности, сближающие людей этой территории. Жители этого региона, помимо того, что близки с точки зрения традиционных, бытовых и хозяйственных отношений, также прошли общий путь культурного развития. В этнографическом понятии близость этих поселений

подтверждается конкретными примерами [1, 2].

Несмотря на то, что жители этого региона создали отдельные отличающиеся в какой-то мере образцы ковровых изделий, в то же время они тождественны по техническому методу и цветовому разрешению. Поэтому объединение ковровых изделий этого региона в единую группу диктуется как с творческой, так и научной точек зрения.

Находящиеся на этой территории бесчисленные жилые построения: некрополи, курганы, крепости, развалины дворцов и их укреплений, караван-сарай, мосты, могилы с надгробьем, а также камни со странными формами, статуи коней и оводов, храмы, церкви, мечети, священные места и очаги сообщают об истории, мировоззрении и этнической принадлежности местных жителей.

Как географические названия и топонимы, так и фольклор, сохранившийся до современных времён, олицетворяют в себе богатое культурное наследие азербайджанских тюрков (азербайджанцев), изначально живущих на этой территории.

Местные жители занимались здесь ремесленничеством, земледелием и животноводством. Фольклор, мифы и легенды, сказки, поэтические примеры как плод богатого воображения местных жителей также являются показателями мировоззрения поселившихся здесь людей.

Кроме мифов и повествований, отражающих традиционное тюркское миропонимание, в этом регионе создавались также рассказы, увековечившие в себе маленькую историю каждого географического названия и священного места.

Обнаруженные в древних жилых постройках и отражавшие огромную культурную историю бытовые вещи и драгоценности, а также орудия могут расцениваться как жемчужины искусства. Эти образцы вместе с отражением общих эстетических взглядов жителей, показывают также богатство и многосторонность традиционного мастерства [3–6].

Найденные материальные доказательства подтверждают высокий уровень развития разных видов скотоводства и земледелия на территории древней Гянджи.

В течение тысячелетий в Гяндже развивались такие традиционные ремесла как гончарное дело, металлообработка, ковроткачество, зодчество, декоративно-прикладное искусство и др.

Первые археологические раскопки в долине реки Гянджачай проводились в конце XIX века Дюбуа де Манпере, Ф. Баерна, Э. Реслера, Я. Гуммеля и другими зарубежными учеными-археологами.

Позднее историко-археологические поисковые работы были проведены азербайджанскими археологами. Впервые месторасположение города Гянджи было полно и всесторонне изображено И. Джафарзаде.

Нужно отметить, что в последние годы довольно успешно продолжается изучение древней истории, культурно-материального наследия города с участием таких видных учёных, как профессора из Музея Истории Естествознания Смитсоновского Института Соединенных Штатов Америки Пола Майкла Тейлора, профессора из Токийского университета Японии Йошихиро Нишияки. На территориях древней и античной Гянджи, обнаруженные многочисленные исторические материалы в результате археологических исследований служат доказательством 4 000 летней древности города.

Благодаря проведенным многочисленным археологическим раскопкам были найдены важные источники доказательства древней истории Гянджи – археологические памятники, этнографические и исторические материальные ценности, хранящиеся в разных музеях мира, таких как Лувр, Эрмитаж, Метрополитен-музей и др. [7–8].

Важно отметить что, при сравнении исторических источников и археологических, этнографических материалов в большинстве случаев факты не совпадают друг с другом. Поэтому, нужно учесть тот важный исторический факт, что в

течение тысячелетий Гянджа 5 раз менял свое географическое местоположение.

Основными причинами данных исторических переселений города являлись войны, нашествия захватчиков, природные катаклизмы и др. Это и способствовало существованию разногласий между учеными по поводу хронологических рамок основания города и его географических данных [9–10].

Важно, отметить, что город Гянджа пять раз в своей многовековой истории менял свое местоположение, в результате чего это является довольно интересным элементом для развития экотуризма, а также археотуризма в Западном регионе страны, так как изначально Гянджа располагался на левом берегу Гянджачая (крепость – Гала Ери) на территории, близлежащей к селу Гедемиш, находящейся в 5-ти км от села Журнабад.

Из исторических источников известно, что в VI в до.н.э. правитель Ахеменидов Кир II был побежден вблизи крепости Гянджа храброй женщиной-полководцем Томрисом. Древний город Гянджа начиная с VI века до н.э. по V век нашей эры был расположен на указанной территории.

В результате землетрясения в 427 году и войн сасанидов с гуннами древний Гянджа был разрушен. Во второй раз город поменял своё местоположение в 8–9 верстах от места под названием Кызыл Кая (Золотая Скала), то есть 10–11 км севернее нынешней Гянджи.

В VII веке арабские войска вторглись на территорию города. В этот период город был вновь разрушен арабскими завоевателями. Затем, Гянджа в третий раз заселялся на территории Шехербурну, находящееся на левом берегу реки Кура.

Стихийное бедствие в 1139 году в четвёртый раз разрушило Гянджу, и в городе погибло более 300 тысяч людей. Данный факт подтверждает, что Гянджа в XII веке был масштабным по культурному наследию и по численности населения городом, также по площади превышающим такие крупные города как Лондон, Париж и др.

После этого стихийного бедствия город обосновался на территории нынешнего святилища Имамзаде, то есть Шихской равнины [9].

Наконец, в пятый раз город Гянджа во время Сефевид-османских войн в конце XVI – начале XVII веков был переселён на территорию нынешней Гянджи. Здесь ещё в 1588 году османским полководцем Фархадом Паша была построена крепость. Часть данной крепости сохранилась до наших дней, и как историко-архитектурный памятник республиканского значения она охраняется. Этот памятник находится на территории самого древнего парка-коплекса города – в парке Хан багы (Ханский двор).

Нужно отметить, что после переселения города Шахом Аббасом I по его распоряжению Гянджа была полностью благоустроена по проекту выдающегося учёного-архитектора Шейха Бахааддина Мухаммеда Амули, такими неповторимыми жемчужинами зодчества Гянджи как Джума мечеть, Чекек-хамам (Древняя подземная баня), Каравансарай и другими памятниками, построенными в начале XVII века.

Древний центр толерантности и мультикультуризма Гянджа является вторым городом Востока, где и по сей день сохранились мусульманские, христианские, лютеранские, также и доисламские гробницы, надгробные памятники, мавзолеи в древнем святилище «Имамзаде» и кладбище «Себзикар».

Вышеотмеченные факты доказывают, что Гянджа с древних времен славилась высоким развитием торговли, ремесла, считалась одним из основных центров науки, образования, культуры и отличалась своим интеллектуальным потенциалом.

Начиная с VII–VIII веков в Гяндже существовали такие видные научно-просветительские центры как «Дома мудрости», «Центры исцеления», кроме того было довольно много школ-медресе при мечетях. Именно в таких научных центрах преподавали многочисленные учителя-педагоги, выдающиеся деятели науки своего времени. Среди них важно особо отметить имена таких личностей, как великий мыслитель мировой поэзии Низами Гянджеви, первая женщина-философ, поэтесса

Мехсети Гянджеви, первые женщины представители средневековой поэзии Востока – поэтессы Сити Гянджеви, Разия Гянджеви, Дохтари Гянджеви, руководитель совета Арранских поэтов XII века Абул-ула Гянджеви, выдающейся поэт XIX столетия Мирзы Шафи Вазех, на стихи которого сочинили свои великие труды всемирно известные композиторы мира – Штраус, Чайковский, Бах.

Также в городе было много библиотек, самой известной из которых считалась «Дар-эль Кютуб», что существовала уже в X–XI веках. Важно отметить, что и сегодня в городе действуют Централизованная библиотечная система, детская центральная библиотека, единственный в регионе филиал Миниатюрного музея и некоторые филиалы городской библиотеки. Современная Гянджа сохранила свою твердую позицию важного научно-культурного центра.

Литература

1. Məmmədov, F. N. XIX əsrdə Gəncə şəhərinin ərazisi, əhalisi və idarəsi (1868-ci ilə qədər) / F. N. Məmmədov // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Xəbərləri (Tarix, fəlsəfə və hüquq seriyası). – Bakı. – 1976. – № 3. – S. 30–37.
2. Памятная книжка Елисаветпольской губернии на 1914 годъ // Елисаветполь. – 1910. – 337 с.
3. Guliyeva, N. M. Investigation of basic decorative-applied arts of Ganja on the basis of some innovative arguments and technologies / N. M. Guliyeva, E. L. Hasanov // Science and Society: Proceedings of the 3rd International scientific-practical conference. – London : Scieuro, 2013. – P. 281–291.
4. Hasanov, E. L. To the question on research of craftsmanship traditions of Ganja of XIX – first half of XX centuries / E. L. Hasanov // Mediterranean Journal of Social Sciences. – Rome, 2015. – Vol. 6. – № 1. – Part S. 1. – P. 433–437.
5. Mustafayev, C. M. Orta əsrlərdə sənətkar təşkilatları / C. M. Mustafayev // Cahan jurnalı. – Bakı. – 1998. – № 4. – S. 17–21.
6. Hasanov, E. L. Innovative study of historical-ethnographic and cultural heritage of Ganja city for Renaissance period / E. L. Hasanov // International Scientific Journal Theoretical&Applied Science. – 2021. – Issue 2. – Vol. 94. – P. 248–254.
7. Häsənow, E. L. Ethno-anthropologische merkmale der Gändschänischen Teppiche von XIX–XX jahrhundert (auf die 220-jährige jubiläum der Aserbajdschanischen gelehrten und dichter gewidmet Mirsä Schäfi Waseh) / E. L. Häsənow // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2014. – № 1. – P. 3–4.
8. Azərbaycan arxeologiyası. 6 cildə, VI cild. – Bakı : Şərq-Qərb nəşriyyatı, 2008. – 632 s.
9. Нейматова, М. С. Эпиграфические памятники Гянджи / М. С. Нейматова. – Баку, 1991. – С. 4–7.
10. Azərbaycan etnoqrafiyası: 3 cildə. I cild. – Bakı : Şərq-Qərb, 2007. – 544 s.

Горячева М.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ГУБЕРНСКИЕ УЧЕНЫЕ АРХИВНЫЕ КОМИССИИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

В статье представлен результат анализа содержания трудов и отдельных выпусков Губернских ученых архивных комиссий (ГУАКов), целью которого было выявление и систематизация содержащейся в них информации по истории Беларуси. Также приведен краткий исторический экскурс в создание и деятельность комиссий на территории проживания белорусов. В основу источниковедческой базы исследования положен аннотированный указатель содержания изданий, выполненный Л.Ф. Писарьковой и содержащий более семи тысяч аннотаций [1]. Их номера в статье приводятся именно по этому изданию.

Губернские ученые архивные комиссии (ГУАКи) были организованы в 1884 г. по инициативе академика Н.В. Калачова и просуществовали с 1884 по 1918 год, то есть более тридцати лет. Всего были созданы 42 комиссии в 42 регионах соответственно. Деятельность этих обществ была направлена на «формирование национального самосознания народа путем популяризации исторических знаний, сохранение и изучение историко-культурного наследия, развитие отечественного краеведения и культурной жизни в провинции» [1, с. 8]. Большинство ГУАКов имели собственные

издания, опубликовав за тридцать лет свыше 1 170 сборников, монографий, трудов, отчетов и т.п. [1, с. 9]. В общей сложности было напечатано около 1 200 наименований различных книг и сборников, в том числе 640 томов «Трудов», «Известий», «Летописей», «Журналов» и других изданий. В них публиковались обзоры и описи архивов губернских и уездных учреждений, документы XV – начала XX в. (грамоты, летописи, писцовые книги, указы и др.). Публиковались отчеты об археологических раскопках, описания церковных и гражданских памятников, исторические очерки о городах и селах, сведения о церквях и монастырях, произведения устного народного творчества (предания, песни, частушки, игры), этнографический материал, списки краеведческой литературы и многое другое. Важным источником являются также связанные с историей края материалы о выдающихся деятелях науки и культуры, государственных, общественных и церковных деятелях: жития, биографии и автобиографии, формулярные списки, биографические очерки, переписка и воспоминания. Главным направлением своей издательской деятельности комиссии считали публикацию документов XV – начала XX вв.: в сборниках издавались всевозможные грамоты, летописи, писцовые книги, указы, материалы делопроизводства и описи архивов губернских и уездных учреждений.

Предполагалось открыть эти учреждения во всех губерниях и областях, даже были разосланы в 1915–16 годах письма начальникам тех регионов, в которых еще не действовали архивные комиссии, в том числе Минской и Могилевской губерний, но открыть их не успели. Так, в журнале заседаний Черниговской ГУАК встретилось заявление об отсутствии у нее возможности рассматривать описи дел Волынской, Киевской, Подольской и Минской губерний, не имевших своих архивных комиссий (№ 6754). В журналах заседаний Тверской УАК говорилось о рассмотрении дел из архивов учреждений Виленской губернии. Ковенская ГУАК была основана в 1914 году, но не опубликовала ни одного сборника. Поэтому нас интересует прежде всего деятельность Витебской, Смоленской и Псковской ГУАК, а также всей системы комиссий в целом.

Предки современных белорусов проживали на территории, которая частично или целиком неоднократно переходила из государства в государство, а также из одного регионального образования в другое. Обратимся к информации, представленной на официальном сайте Республики Беларусь [2]. История Беларуси берет начало в каменном веке. К IX в. относится первое летописное упоминание про город Полоцк и Полоцкое княжество, которое существовало на территории современной Витебской и северной части Минской области и главенствовало в регионе до XIII в. Далее выделяются эпохи Великого княжества Литовского, Русского и Жемойтского (XIII–XVI вв.), Речи Посполитой (1569–1795), Российской империи (1772–1917), затем через вереницу войн Белорусская ССР в 1922 году вошла в состав СССР, после распада которого в 1991 году стала независимым государством. В 1997 году был подписан договор о союзе Республики Беларусь и Российской Федерации, в 2014 году – договор о создании Евразийского экономического союза между Республиками Беларусь, Казахстан и Российской Федерацией.

Итак, предки белорусов жили на территории нескольких современных государств и в разные исторические периоды имели различные государственные языки. Это учитывалось при анализе именного и географического указателей рассматриваемого источника и выявлении тематических блоков.

Витебская губернская ученая архивная комиссия «открыта 31 мая 1909 г. В 1910 г. опубликован первый сборник научных работ членов комиссии «Труды Витебской ученой архивной комиссии» (т. I), который с 1911 г. выходил под названием «Полоцко-Витебская старина» (т. I–III, Витебск, 1911–1916). Преобладают статьи по истории Полоцко-Витебского края XI–XIX вв. <...> В 1910 г. в Витебской комиссии состояло 469 человек» [1, с. 47].

Смоленская губернская ученая архивная комиссия «была открыта 3 апреля 1908 г. Издавала сборники «Смоленская старина», Вып. I–III (Смоленск, 1909–1916), отчеты о деятельности и отдельные работы своих членов. В изданиях Смоленской УАК преобладают документы и статьи по археологии и истории Смоленского края XV–XIX вв. Особое внимание членов комиссии привлекали такие темы, как строительство города Смоленска, события Смутного времени и Отечественной войны 1812 г. (ей посвящен 2-й выпуск «Смоленской старины»), история монастырей и церквей. Многочисленные публикации посвящены Борисоглебскому монастырю, построенному на месте гибели князей Бориса и Глеба. <...> На 1 января 1912 г. в ней состояло 24 почетных и 167 действительных членов» [1, с. 505].

Псковская комиссия «открыта 11 февраля 1916 года. В 1917 г. издала 1-й и единственный выпуск «Сборник Псковской губернской ученой архивной комиссии». Выпуск включает статьи и документы по истории края XV–XIX вв., биографические и библиографические материалы, документы и статьи по истории псковского дворянства, а также описи дел из архивов местных учреждений. Особый интерес представляет «Псковский некрополь», составленный И.Н. Шемякиным» [1, с. 359].

Поскольку материалы по интересующей нас теме встречаются и в трудах других комиссий, то мы сочли целесообразным взять за основу тематический принцип и применить его ко всему корпусу источника. К сожалению, тематический указатель в нем отсутствует, но наличие именного и географического указателей оказали существенную помощь в работе. Мы выделили пять тематических блоков: язык, история (в том числе история культуры, военная и церковная), персоналии и географические названия. Следует отметить, что это распределение носит условный характер из-за взаимного пересечения групп внутри блоков.

Язык. На данный блок было направлено основное внимание автора доклада по той причине, что он работает в Институте языкознания. Как и следовало ожидать, этот блок оказался представлен минимально. Судьба белорусского народа и государственности сложилась так, что белорусский язык стал считаться не наречием или говором, а отдельным языком только в конце XIX – начале XX века, а первая грамматика была издана лишь в 1918 году. Интерес вызывают следующие пункты аннотированного указателя. Прежде всего, пункт 5789: А.В. Владиславлев. О книге Штейна, посвященной истории белорусского быта и языка. Приглашение Штейна собирать материалы о белорусах в пределах Тверской губернии. С. 6–8 // Журнал 31-го заседания Тверской ГУАК. 15 декабря 1890 г. 10 с. Имеется в виду «Белорусский сборник» П.В. Штейна, содержащий богатый фольклорный материал. Характерно, что в самом издании упоминается не белорусский язык, как в сообщении Владиславлева, а язык «русского населения северо-западного края» (в издании 1890–1902 годов). Поскольку сфера научных интересов автора относится к социолингвистике, то его внимание привлек цикл статей В.Н. Добровольского о социальных диалектах, напечатанных в издании Смоленской ГУАК «Смоленская старина» за 2016 год: «Некоторые данные условного языка Дорогобужских мещан, калик переходящих, портных и коновалов, странствующих по Смоленской земле»; «Данные языка калик переходящих села Красного Бора Дулевской волости Жиздринского уезда Калужской губернии, записанные в с. Прудках»; «Данные условного языка портных с. Вязичья Мосальского уезда Калужской губернии»; «Некоторые данные условного языка коновалов Осташковского уезда Тверской губернии». Статьи представляют собой словари условного языка с переводом.

Исторический тематический блок составляет основное наполнение содержания трудов комиссий.

История культуры.

ГУАКИ содержат множество изданий по истории культуры в самом широком смысле. Прежде всего, следует отметить изданную в 1916 году брошюру А.П. Сапунова

«Сказания исландских или скандинавских саг о Полоцке, князьях полоцких и р. Западной Двине» (№ 86), а также переведенную этим же автором с латыни работу «Способ запашки земли и посева хлебов в Белоруссии и в Великом княжестве Литовском в к. XVI – н. XVII вв.» (№ 95). Им же был сделан напечатанный в 1910 году отдельным изданием доклад «Белоруссия и белорусы» (№ 107). Регулярно печатались каталоги монет, медалей и т.п., например, номер 99. Неизменно в сфере интересов комиссий находились курганы и артефакты с их раскопок. Так, в номере 4 777 приводится обширный список курганов в ряде губерний, в том числе Виленской. Комиссии выделяли также значительные средства областному археологическому съезду на проведение раскопок (например, номер 6213). Тамбовская УАК принимала активное участие в IX-м Археологическом съезде в Вильно (№ 5305).

Привлекают внимание и отдельные описания пожертвований в музеи комиссий. Так, можно отметить пожертвованный кн. Н.Д. Голицыным «Литовский статут» (Вильно, 1588), принадлежавший Л.И. Сапеге (№ 6053). Также регулярно находят свое освещение отчеты о мероприятиях, приуроченные к юбилеям деятелей культуры, в частности, «К Пушкинским празднествам 25–27 мая 1899 г. в Святых Горах» (№ 6068).

Военная история.

Военная история занимает значительное место в наследии губернских ученых архивных комиссий. К XVI веку относятся рисунки Полоцких крепостей, построенных по повелению царя Ивана Грозного: Туровля, Красный, Суша, Козьян, Ситно, Сокол (№ 79). В номере 47 приводятся рисунок и описание крепости и города Витебска в первой половине XVII века. Номер 4329 посвящён докладу и отчету о праздновании 200-летия победы Петра I над шведами в деревне Лесной Могилевской губернии. Но наибольшее место в ГУАКах занимает Отечественная война 1812 года. Статьи о ней можно разделить на несколько групп. Прежде всего, это публикация воспоминаний ее участников, например, «Записки полковника Карпова», в которых по дням описаны сражения под Витебском, Смоленском, Бородиным, Калишем, Люценом, Бауцином и Парижем и дальнейшая служба в артиллерийских войсках (№ 48); извлечения из записок графа Карла фон Ведель «О пребывании в плену в Витебске в 1812 и 1813 гг. иностранцев-офицеров Наполеоновской армии» (№ 92), автор которых, впоследствии министр просвещения, был поручиком польского кавалерийского корпуса. Опубликованы были и записки о 1812 годе французского гражданского интенданта в Беларуси маркиза Пасторе, который более трех месяцев был Витебским губернатором. Печатались статьи об участниках войны, например, «И.И. Лажечников в Витебске» (№ 53), «Заметка об участнике боев под Витебском, командире лейб-гвардейского конного полка генерал-майоре М.А. Арсеньеве» (№ 81), «К биографии участника боев под Полоцком, Клястицами и Чашниками, Георгиевского кавалера, генерал-майора Дмитрия Львовича Игнатьева» (№ 80). Отдельными изданиями Витебская ГУАК в 1910 году опубликовала: «Документы о французских военнопленных 1812–1813 гг. в Витебской губернии. Из дел, находящихся в архиве ВГУАК», содержащие Рапорт барона Ивана Ивановича Дибича Витебскому губернатору Ивану Францевичу Лешерну, 1812 г. (на нем. яз.) и переписку военнопленных (на фр. яз.) (№ 50); «Документы о французских военнопленных 1812–1813 гг. в Витебской губернии» (№ 96). В 1911 году также отдельным изданием была напечатана работа «1812-й год в Витебской губернии: Издание для народа» (№ 98). Вообще, сохранению и популяризации памяти этой войны все комиссии уделяли серьезное внимание. В пользу фонда на сооружение в Витебске памятника героям Отечественной войны издавались брошюры, был опубликован доклад «Памяти героев Отечественной войны, участников сражений под Витебском 13, 14, 15 июля и 26 октября 1812 г.» (№ 83) и «Торжественное открытие и освящение памятника героям Отечественной войны в г. Витебске 6 декабря 1912 г.» (№ 85). ГУАКи рассказывали своим читателям и о торжественном открытии памятника героям Отечественной войны в г. Витебске 6 декабря 1912 г. (№ 85).

Церковная история.

Немало внимания уделялось изучению церковной истории. Прежде всего, это описания монастырей и их истории, например, статья «Спасо-Преображенский монастырь в городе Витебске XVII в.» (№ 58) или обзорная статья «Памятники церковной старины в Витебской губернии и их охранение» (№ 57). Также это статьи о церковных деятелях: Полоцком архиепископе Флориане Гребницком (№ 84), основателе Оршинского монастыря Савватии Тверском (№ 5958) и др. Встретились и обзорные статьи, например, «Галицкие и литовские митрополиты XIV–XV вв. и отношение к ним епископов Полоцкой и Туровской епархий» (№ 45) или 120-страничное исследование «Иезуиты в восточной части Белоруссии с 1579 по 1772 год» (№ 75). Также печатались воспоминания паломников, например, о «Спасо-Евфросиньевских днях в Полоцке 20–23 мая 1910 г.» (№ 65).

Персоналии.

Безусловно, этот блок неразделим с предыдущими, но для удобства был вынесен нами отдельно. Из-за своеобразия истории белорусского государства многие деятели принадлежат не только истории Беларуси, но и Литвы или Польши.

«Летопись Екатеринославской УАК» в 1911 году напечатала «Новые данные по вопросу о так называемой реформе короля Стефана Батория». Стефан Баторий – польский король, полководец, основатель Академии в Вильно, позднее Вильнюсский университет (№ 1023).

В Трудах Витебской ГУАК за 1910 год имеется статья о графе Михаиле Николаевиче Муравьеве-Виленском, написанная по архивным документам 1864 года. В 1863–1864 гг. Муравьев-Виленский – военный губернатор и генерал-губернатор Гродненский, Ковенский и Минский, известен как поборник православия в Северо-Западном крае (№ 55). В третьем номере Полоцко-Витебской старины за 1916 год приводятся уже упоминаемые выше извлечения из записок маркиза Пасторе. В заметке «Из истории польских повстаний» рассказывается о Юлиане и Алене Бокшанских и приводятся прокламация Ю. Бокшанского «К крестьянам сморгожским» (имение Сморгонь Виленской губернии), а также выдержки из дневника его сестры А. Бокшанской (№ 3524).

Регулярно печатаются сведения и о менее известных фигурах. Например, это уже упоминаемые записки участников Отечественной войны М.А. Арсеньеве, А.К. Карпове и других. Есть заметка и Ф.К. Зане – польском писателе, близком друге Адама Мицкевича, основателе общества «Филаретов» (№ 2255). Заметка «И.И. Козлов – переводчик Мицкевича» знакомит с особенностями перевода 18 сонетов А. Мицкевича (№ 4991). Сориентироваться в персоналиях помогает биографический указатель.

Также в ГУАКах представлены исторические очерки о городах и прочих населенных пунктах, зачастую с уникальными рисунками и планами, но анализ данного направления их деятельности уже выходит за рамки объема статьи, тем более что наличие в издании географического указателя значительно упрощает поиск всем, кто интересуется этой темой.

Литература

1. Писарькова, Л. Ф. Губернские ученые архивные комиссии. 1884–1923 гг.: аннотированный указатель содержания изд. / Л. Ф. Писарькова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новый хронограф, 2015. – 944 с.

2. Официальный сайт Республики Беларусь Belarus.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belarus.by/ru/about-belarus/history>. – Дата доступа: 15.08.2022 г.

ХРЫСЦІЯНСКІЯ СВЯТЫ Ў БЕЛАРУСІ: ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНАСЦЬ

У сучаснай поліканфесіянальнай структуры Беларусі, дзе каля 60% насельніцтва з’яўляецца веруючым, хрысціянства займае дамінуючыя пазіцыі. Першае месца па колькасці вернікаў і абшчын займае праваслаўная царква, затым – каталіцкая царква і розныя накірункі пратэстанцтва. Рэлігія і рэлігійны вопыт (святы, святочныя традыцыі, абрады) як і раней застаюцца важнай часткай жыцця большасці насельніцтва нашай краіны, аб чым сведчыць насычанае царкоўнае жыццё беларускіх вернікаў, урачыстае адзначэнне святочных дзён царкоўнага календара, у якіх прымае ўдзел значная колькасць веруючых.

Святы выконваюць некалькі асноўных функцый: сакральную (зносінаў са свяшчэнным); міфалагічную (узнаўлення першасных часоў і дзействаў першапродкаў і герояў міфа); культурна – інтэграцыйную (аб’яднанне ўсіх членаў грамадства падчас выканання святочных дзействаў) дзеля перадачы сакральных ведаў і забеспячэння стабільнасці ў грамадстве; функцыю псіхалагічнай адаптацыі чалавека да ўнутранага і знешняга асяроддзя, а таксама выхавання этнічнай самасвядомасці.

Вядомы даследчык у вобласці параўнальнага рэлігіязнаўства Мірча Эліадзе ў XX стагоддзі даказаў, што міфалагічна-рытуальныя святочныя цырыманіалы з’яўляюцца адзіным як для архаічных, так і для традыцыйных грамадстваў. Элементы гэтага святочнага цырыманіялу вар’іруюць у залежнасці ад пэўнай этнічнай традыцыі, але сутнасць яго застаецца аднолькавай [12].

Хрысціянскія святы інтэгралі папярэдняю духоўную спадчыну беларускіх земляў, прыняўшы цыклы змены сезонаў года, зімовага і веснавага раўнадзенства, летняга і восеньскага сонцастаяння, якія раней з’яўляліся вызначальнымі для язычніцтва. У хрысціянскім календары адпаведна гэтым астранамічным датам прымеркаваны Раство і Вялікдзень, Раство Іаана Прадцечы і Раство Божай Маці.

Хрысціянскае свята складаецца з такіх элементаў як святочны час, святочны настрой, святочныя адносіны, святочныя рэальна-ідэальныя ці ўмоўныя паводзіны, святочнае адзенне і інтэр’ер, святочныя стравы і інш. Сэнс хрысціянскага свята заключаецца не толькі ў даніне памяці, выказванні поўнай глыбокай пашаны да вялікіх падзей мінулага, але і ў напаміне аб тым, што “Свяшчэнная Гісторыя не скончылася, яна працягваецца і ў нашым жыцці, і кожны (з вернікаў)... з’яўляецца яе ўдзельнікам, яе персанажам” [7].

Пры класіфікацыі хрысціянскіх святаў вылучаюць тры групы паводле іх значнасці – вялікія, сярэднія і малыя. Самае вялікае свята – Вялікдзень (Пасха), далей – дванадзятая вялікія святы – у гонар Хрыста і Божай Маці. Дадаецца класіфікацыя хрысціянскіх святаў па змесце – у гонар Хрыста, Багародзіцы і святых; па часу – рухомыя (у залежнасці ад Вялікадня) і нерухомыя. Далучаюцца прастоўныя святы, існуюць святы ў гонар цудатворных абразоў Божай Маці. Форма правядзення праваслаўных, каталіцкіх і ўніяцкіх святаў амаль нязменная і аднолькавая – гэта ўрачыстае богаслужэнне, прысвечанае пэўнай падзеі ці пэўнай асобе. Трэба адзначыць, што на вялікія святы абавязкова праводзіцца ўсяночная, у адрозненні ад іншых груп свят.

У праваслаўнай традыцыі самыя ўрачыстыя богаслужэнні (ўсяночныя) адбываюцца на Вялікдзень, вялікія Гасподнія і Багародзічныя святы, Раство Іаана Прадцечы, св. апосталаў Пятра і Паўла і інш. Вылучаецца асобная група святаў, да якіх адносіцца царкоўнае навалеце і святы ў гонар выратавання ад бедаў і войн [6].

Рымска-каталіцкай традыцыі ўласцівыя тры найгалоўнейшых святы – Божага Нараджэння, Вялікадня і Спасання Духа Святога, да якіх далучаюцца і іншыя святы,

прывечаныя галоўным рымска-каталіцкім дагматам, падзеям царкоўнай гісторыі і памяці святых, у тым ліку і беларускіх [5, с. 47–48].

У пратэстантаў Беларусі (евангельскіх хрысціян-баптыстаў, пяцідзсятнікаў) большую частку календара складаюць святы, якія ўшаноўваюцца ўсімі хрысціянамі, “святы, якія апісваюцца ў Свяшчэнным Пісанні”: свята Божага Нараджэння, Вадохрышча, Грамніцы, Уваход Езуса Хрыста ў Іерусалім або Вербная Нядзеля, Звеставанне, Вялікі Чацвер, Вялікдзень, Унебаўшэсце Пана, Тройца, свята Перамянення Пана. Існуюць і ўласна пратэстанцкія святы, такія як, напрыклад, Дзень Жніва. У пратэстанцкіх цэрквах Беларусі аснову святочнага богаслужэння складаюць пропаведзі, якія ўпрыгожаны яркімі эпітэтамі і прыкладамі з жыцця, мноствам цытат з Бібліі, агульнацаркоўнымі і харавымі спевамі, малітвамі.

У атэістычны перыяд у большасці насельніцтва Беларусі захоўваліся элементы хрысціянскай абраднасці. Адзначаліся Вялікдзень і Раство Хрыстова і іншыя святы. Веруючымі выконваліся самыя неабходныя рытуальныя дзеіствы – адгаворванне малітваў, рэлігійныя спевы, трыманне пастоў. Людзі, па звычаю, ухіляліся ад працы ў святочныя дні, займаліся прыгатаваннем абрадавых страў (печыва, афарбоўка яек і г.д.), падрыхтоўкай святочнага стала і запрашэннем гасцей – сваякоў і знаёмых.

Архіўныя дадзеныя красамоўна сведчаць аб тым, што нават у часы ганенняў на вернікаў, у цэрквах і касцёлах на вялікія святы збіралася вялікая колькасць прыхаджан, выконваліся рэлігійныя абрады. Так, напрыклад, у 1940-х гг. на традыцыйнае свята Жыровіцкай Божай Маці 20 мая штогод збіралася каля 15 тысяч праваслаўных вернікаў і да 100 святароў. На прастоўнае свята на Тройцу 5 чэрвеня 1949 года ў касцёле в. Рось Ваўкавыскага раёна сабралася каля 10 тысяч вернікаў. Рэлігійныя вераванні былі распаўсюджаныя не толькі сярод прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Так, сярод наведвальнікаў храмаў заўсёды было ад 25 да 50 % моладзі [2, 4].

У Рэспубліцы Беларусь на працягу трыццаці год адбываецца працэс узнаўлення рэлігійнага жыцця вернікаў, які адбіўся і на рэканструкцыі святочнай традыцыі. Аднавілася традыцыя святкавання старадаўніх святаў, усталяваліся новыя святы і шанаванні новых святых. Павялічылася колькасць паломніцтваў да святых месцаў і абразоў. Адбываецца працэс беларусізацыі рэлігійнага жыцця, які аказаў значны ўплыў на фарміраванне нацыянальных асаблівасцей хрысціянскай святочнай традыцыі (з’яўленне адметных рысаў у святочнай абраднасці, ушанаванне беларускіх святых і абразоў, прастоўных святаў і дат, прывечаных падзеям беларускай канфесійнай гісторыі, пераклад тэкстаў Свяшчэннага Пісання на беларускую мову).

Як і ў мінулыя стагоддзі, на Беларусі паўсюдна і ўрачыста адзначаюцца вялікія святы хрысціянскага календара – Вялікдзень і Раство Хрыстова, якія атрымалі статус дзяржаўных святаў (1991), Дзень Маці (Пакравы, 1996), а таксама Радуніца (1998) і інш. Галоўныя хрысціянскія святы, згодна з дзяржаўнымі пастановамі, сталі днямі адпачынку на Беларусі. Да гэтых святаў у сучаснасці прымеркаваны, апублікаваныя ў сродках масавай інфармацыі пасланні іерархаў хрысціянскіх цэркваў з апісаннем зместа святочных падзей і віншаваннямі вернікаў Беларусі, а таксама прамыя трансляцыі па тэлебачанні святочных набажэнстваў з храмаў Беларусі, а таксама з Масквы, Рыма і Іерусаліма. Абавязковымі элементамі свята сталі святочныя прывітанні і наведванні храмаў кіраўніком дзяржавы

Працягваюць урачыста адзначацца галоўныя святы праваслаўнага царкоўнага календара. Так, у ноч на 24 красавіка 2022 года, у свята Светлага Хрыстова Уваскресення, Мітрапаліт Мінскі і Заслаўскі Веніямін, Патрыяршы Экзарх усяе Беларусі, узначаліў хрэсны ход, святочную Велікодную ютраню і Боскую літургію свяціцеля Іаана Залатавуста ў Свята-Духавым кафедральным саборы Мінска. Перад пачаткам хрэснага ходу Мітрапаліт перадаў Жыватворны агонь вернікам. Велікодную ютраню і Літургію ў прамым эфіры трансліраваў тэлеканал “Беларусь-1”. Такія ж святочныя мерапрыемствы адбываюцца ў Мінску і рэгіёнах краіны на свята Раства

Хрыстова.

Аднаўляюцца старыя калядныя традыцыі. Напрыклад, падчас калядных дзён 11 студзеня 2020 г. адбыўся калядны паказ і тэатралізаваная пастаноўка “Калядная гісторыя”, падрыхтаваная царквой Ушэсця Гасподняга сумесна з установай культуры аг. Гарадзец [8].

У каталіцкім календары напачатку XXI стст. па-ранейшаму таксама займаюць найгалоўнейшае месца святы Божага нараджэння і Уваскрасення Пана (Вялікдзень). Цэнтрам каталіцкіх калядных урачыстасцей у Беларусі ў 2020 годзе стаў Магілёў. Святочную імшу ў Касцёле Унебаўзяцця Найсвяцейшай Панны Марыі і святога Станіслава ўзначаліў біскуп Аляксандр Яшэўскі [9]. Магілёўскай гарадской капэлай пад кіраўніцтвам С. Лішчанкі была выканана “Урачыстая імша” Людвіга ван Бетховена [10].

У календары пратэстантаў адным з найбольш ушанаваных святаў па-ранейшаму застаецца Раство Хрыстова і Вялікдзень, да якіх звычайна прымеркаваны не толькі ўрачыстыя малітоўныя сходы, але і тэатралізаваныя паказы, дабрачынныя акцыі. Так, 25 снежня 2014 года ў царкве ХВЕ “Благадаць” горада Мінска адбылося ўрачыстае богаслужэнне. Святочная праграма складалася са спеваў хора, выступлення інструментальнага аркестра, удзелу ў тэатралізаваным прадстаўленні моладзі, дзяцей нядзельнай школы [11].

Трэба адзначыць, што ў 2020 г. падчас пандэміі кіраўнікі хрысціянскіх цэркваў у вялікія святы – Вялікдзень і Раство Хрыстова звярнуліся да вернікаў з заклікам па магчымасці адзначаць і выконваць усе святочныя рытуалы дома. І ўсё ж, галоўныя хрысціянскія святы падчас гэтых складаных двух гадоў пандэміі былі адзначаны вернікамі Беларусі [3, 4].

Святы ўспрымаюць сучаснае свецкае абрамленне – падчас іх адбываюцца ўрачыстыя пасяджэнні і канцэрты, навуковыя канферэнцыі, тэмай якіх з’яўляюцца знакамітыя дзеячы і значныя даты канфесійнай гісторыі; праводзяцца гуляння па-за сценамі храмаў, асабліва ў буйных гарадах. І традыцыйна да святочнага цыкла (асабліва велікоднага і каляднага), у беларускіх гарадах праводзяцца кірмашы, на якіх прадстаўлены прадукты і вырабы з усіх куткоў Беларусі.

Трансфармацыя святочных абрадаў асабліва прыкметна ва ўмовах вялікіх гарадоў. Так, напрыклад, навагоднія традыцыі беларусаў у сучаснасці ўключаюць элементы калядных каталіцкіх і праваслаўных святочных цыклаў, якія адзначаюцца на дзяржаўным узроўні. Гэта знаходзіць адлюстраванне ў святочных богаслужэннях, вадохрышчанскіх купаннях, калядных кірмашах, а таксама ўключэнні дахрысціянскіх па паходжанні абрадавых элементаў – калядавання, варажбы, ваджэння казы, батлейкі.

Тое ж тычыцца і велікодных святкаванняў. Велікоднымі сімваламі (яйка, трус, зялёныя кветкі і рознакаляровыя стужкі і інш.) упрыгожваюць гандлёвыя цэнтры, магазіны, царкоўныя двары і гарадскія пляцы. Новай з’явай царкоўнага жыцця сталі балі праваслаўнай моладзі, якія праходзяць штогод, пачынаючы з 2008 года.

Аб захаванні старажытнага разумення свята і святочных абрадаў сярод насельніцтва Беларусі сведчаць дадзеныя апытанняў, праведзеных у пачатку 2010-х гг. сярод студэнтаў [1]. Па дадзеных апытанняў, хрысціянская святочная традыцыя займае настолькі важнае месца ў жыцці сучаснага беларускага грамадства, што нават тая частка рэспандэнтаў, якая засведчыла свае атэістычныя погляды, адзначае самыя вялікія хрысціянскія святы, са святочным хатнім застоллем, рытуальнымі стравамі, але без наведвання ўрачыстага богаслужэння: *“Святы хрысціянскія ў нашай сям’і не адзначаюцца, бо бацька і я (студэнт БУКа, г. Мінск) з’яўляемся атэістамі і зусім гэтым не цікавімся... Выключэннем з’яўляецца толькі каштаванне (на Вялікдзень) асвячоных як і кулічоў, якія нам прыносіць бабуля”*.

Адбываецца ўзаемапрапнікненне і перапляценне рысаў каталіцкай і праваслаўнай абраднасці, што пацвярджае значная колькасць адказаў наконт святкавання абодвух

Вялікадней і нават Раства Хрыстова па грыгарыянскім і юліянскім календары.

Такім чынам, асноўная перадача хрысціянскай традыцыі ў сучаснасці адбываецца ў большасці апытаных падчас адзначэння святаў царкоўнага календара праз удзел у святочных богаслужэннях, у якіх узнаўляюцца самыя галоўныя для хрысціян біблейскія падзеі. Носьбітамі традыцыі з'яўляецца не толькі святарства, але (менавіта з савецкіх часоў) і старэйшае пакаленне.

Літаратура

1. Архив Института искусствоведения, этнографии фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. – Ф. 6. – Оп. 13. – Д. 3.
2. Государственный архив Гродненской области. – Ф. 1385. – Оп. 1. – Д. 14.
3. Елисаветинский монастырь будет доставлять на дом освященные вербы и пасхальные куличи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news/society/680199.html>. – Дата доступа: 12.02.2020.
4. Католики благословляли пасхальные блюда дома. Вот как это выглядело [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news/society/680244.html>. – Дата доступа: 13.04.2020.
5. Кунцлер Михаэль. Литургия Церкви. Кн. 1 / пер. с нем. Е. Верещагина. – М.: Христианская Россия, 2001. – 340 с.
6. Настольная книга священнослужителя Русской Православной Церкви. – М.: Изд-во Московской Патриархии, 2001. – 814 с.
7. Петровых, А. Рождество Христово / А. Петровых // Теократия. – 2002. – № 1. – С. 6–9.
8. Рождество Христово на приходе церкви аг. Городец Христово [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pravbrest.by/archives/7580>. – Дата доступа: 15.01.2020.
9. Табагари, М. Католики празднуют Рождество Христово [Электронный ресурс] / М. Табагари. – Режим доступа: <https://mogilevnews.by/news/25-12-2020-12-21/68685>. – Дата доступа: 25.12.20.
10. «Торжественная месса» Людвиг ван Бетховена будет исполнена в Могилеве на католическое Рождество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mogilevnews.by/news/21-12-2020-17-35/68581>. – Дата доступа: 21.12.20.
11. Церковь «Благодать» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cxbe.by/news/tserkov_blagodat?id=2735. – Дата доступа: 25.12.2014.
12. Элиаде, М. Священные тексты народов мира / М. Элиаде. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 624 с.

Казачкова Н.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О РАСПРОСТРАНЕНИИ ЭЛЕМЕНТОВ «ШВЕДСКОГО СТОЛА» В ОРГАНИЗАЦИИ ПИТАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В Республике Беларусь в основу организации питания населения положен принцип его рациональности, т. е. идея сбалансированного питания с учетом физиологических потребностей индивидуумов. К факторам, которые влияют на организацию режима питания, относятся: климато-географические, национальные традиции и особенности культуры, возраст, пол, наличие и характер заболеваний, род профессиональной деятельности человека и т. д. Подход, который применяется в нашей стране при организации общественного питания, является наследием советской системы в сочетании с элементами национальных традиций.

После значительных преобразований в социуме в конце XX в. в Республике Беларусь, наряду с устоявшейся системой общественного питания, появились и новые, заимствованные элементы в его организации. С одной стороны, организация питания предполагает направленность на удовлетворение потребностей населения, постоянно проживающего в нашей стране. С другой стороны, качественные продукты питания как показатель стабильно работающей и развивающейся пищевой промышленности государства, и гастротуризм в частности, могут стать фактором привлечения туристов, с учетом их многих национальных и религиозных особенности питания. Таким образом, система общественного питания предполагает быть также ориентированной на спрос приезжих, который не всегда сопоставим с таковым коренного населения. Данное противоречие возможно сгладить путем предоставления покупателю выбора блюд и

сочетаний ингредиентов в некоторых из них. Поэтому все большее распространение в странах на постсоветском пространстве, к которым относится и Республика Беларусь, приобретает организация питания с элементами шведского стола. Такое название оно получило только в славянских странах. Возникла эта система питания у скандинавов. В отдаленном прошлом гости к ним прибывали в разное время суток, могли в дороге задержаться на несколько дней. Для гостей же, в отдельном помещении ставили столы с едой. По приезду, каждый гость мог выбрать любимое и наиболее подходящее для себя блюдо. Изначально ассортимент был представлен только холодными блюдами. Постепенно он расширился, и в меню также появилось и горячее [7].

Во втором десятилетии XXI в. в гостиничном бизнесе и санаториях на территории Республики Беларусь при организации питания проживающих и отдыхающих достаточно широкое распространение получили элементы так называемого «шведского стола». Многие санатории нашей страны (такие как, Санаторий им. В.И. Ленина, «Альфа Радон», «Юность», «Приозерный», «Плисса», «Белорусочка», «Веста», «Криница» и т.д.) предоставляют отдыхающим разнообразное питание по системе «шведский стол», что также является одним из способов привлечения клиентов [9]. В 2018 г. в отеле «Минск» посетителям стали предлагать обеденное меню по системе «шведский стол» за фиксированную плату. Перечень блюд при этом ничем не отличался от предложений в других столичных местах общественного питания, новшеством стала возможность пополнения порций неограниченное количество раз [2]. На данный момент «шведский стол» присутствует не только во многих местах общественного питания столицы, но также представлен по несколько десятков заведений во всех областных центрах страны.

Со временем элементы системы питания «шведский стол» стали распространяться и в других сферах общества. Министерство образования Республики Беларусь также обратило внимание на такой подход в организации питания. При организации питания для учащихся в некоторых государственных школах Республики Беларусь новацией стало использование элементов «шведского стола». Так, в начале 2000-х гг. прошел эксперимент по организации «шведского стола» на базе гимназии-колледжа в Центральном районе г. Минска [3]. Присоединились к подобному эксперименту и в г. Гродно, а осенью 2017 г. его поддержали еще 15 школ. Такое нововведение нашло у учителей, учащихся и их родителей положительный отклик [8]. В 2022 г. 8 школ г. Гомеля участвуют в эксперименте по организации питания с элементами «шведского стола», также в некоторых школах района стал возможен заказ для школьников блюд по Viber [1]. При этом выявились и экономические выгоды такого подхода. Эксперимент в Гомеле показал, что отходы по некоторым блюдам уменьшились на 10% [4]. Эксперименты по организации питания школьников с помощью оформления заказов по интернету, с элементами «шведского стола» также проходили не только в областных центрах республики, но и в населенных пунктах меньшей численности, например, в Торфозаводской школе Гомельского района [5]. Организация экспериментального питания школьников по системе питания с элементами «шведского стола» в нашей стране подразумевает предварительный заказ для учащегося блюд из школьного меню на определенную сумму, т.е. объем порции ограничен. Самых же учеников данная система очень привлекает возможностью выбора из нескольких альтернативных предложенных блюд, который у учащихся ассоциируется со взрослостью. Следует отметить, что в последние годы возросла роль воспитания ответственности у детей и подростков за свое питание, в том числе и питания в школе. В некоторых учебных заведениях вовлечение учащихся в такой осознанный выбор проводится анкетированием по выбору блюд для школьного меню. Внедрение в систему питания школьников элементов «шведского стола» в Республике Беларусь имеет сходство с практикой в других странах, например, с Российской Федерацией.

Наряду с сохранением традиционного питания, в меню представителей определенных профессий нашей страны также появились новшества. Так, для хлеборобов в некоторых организациях изредка организуется перекус с элементами «шведского стола». Появились новые внедрения в пищевой рацион и организацию питания и, казалось бы, в такой консервативной структуре, как армия. В белорусской армии стала обязательной раздача служащим поливитаминов, в определенных случаях, изредка (при наличии массовости служащих) стали также практиковать «шведский стол». Изначально в двух воинских частях армии Республики Беларусь как эксперимент организовали питание по системе «шведского стола», а позднее (в 2009 г.) планировалось к ним присоединить еще одну – в Барановичах [6, 10]. Наряду с новациями, в питании служащего состава армии сохраняются традиции. Например, во 2-й инженерной бригаде для отмечающих Дней рождения солдат стало традицией готовить draniki – традиционное белорусское блюдо [6].

Сделан вывод, что при организации общественного питания для разных возрастных категорий и лиц, занятых в различных сферах деятельности (учащиеся учебных заведений, представители различных профессиональных групп) в Республике Беларусь, наряду с традиционными формами, все большее распространение получает модель питания с элементами «шведского стола», которая уже положительно зарекомендовала себя в гостиничном бизнесе, заведениях санаторно-курортного типа. Данная модель оставляет право выбора блюд каждому индивидууму и позволяет питаться в общественном месте с учетом его этнической идентичности и религиозных представлений. При организации экспериментального питания в учебных заведениях нашей страны с внедрением элементов «шведского стола» появилась при этом и особенность, присущая Республике Беларусь.

Литература

1. Восемь школ в Гомеле практикуют меню по выбору с элементами шведского стола. – 11.03.2022. – Режим доступа: <https://progomel.by/society/food/2022/03/906191.html?ysclid=lcg344ygte845643603>. – Дата доступа: 07.10.2022.
2. В отеле «Минск» запустили новую систему обедов по правилам шведского стола [Электронный ресурс] // Кокобай. – Режим доступа: – Дата доступа: <https://koko.by/cafehouse/12219-v-otele-minsk-zapustili-novoyu-sistemu-obedov-po-pravilam-shvedskogo-stola?ysclid=lephru1j6a470576816>. – Дата доступа: 03.05.2022.
3. Декола, Н. Шведские столы в минских школах [Электронный ресурс] / Н. Декола // – 13.01.2001. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/shvedskie-stoly-v-minskikh-shkolakh.html?ysclid=lcg2jfvf48202276453>. – Дата доступа: 01.05.2022.
4. Голуб, С. Шведский стол, умные буфеты или меню по Viber: вот как работают школьные столовые в Беларуси [Электронный ресурс] / С. Голуб // Комсомольская правда. – 11.03.2022. – Режим доступа: <https://www.belarus.kp.ru/online/news/4661554/>. – Дата доступа: 13.07.2022.
5. Громыко, И. “Шведский стол”, альтернативное меню и заказ через интернет: как в учреждениях образования организовано питание детей [Электронный ресурс] / И. Громыко // Гомельская районная газета «Маяк». – 11.03.2022. – Режим доступа: <https://sozhnews.by/zhizn-rajona/shvedskij-stol-alternativnoe-menyu-i-zakaz-cherez-internet-kak-v-uchrezhdeniyakh-obrazovaniya-organizovano-pitanie-detej?ysclid=lcfzdud3f7732493722>. – Дата доступа: 06.04.2022.
6. Питание в белорусской армии [Электронный ресурс] // Юридическая консультация в Беларуси. – 03.04.2012. – Режим доступа: <https://www.bel-jurist.com/page/army-meals?ysclid=lcg11cupnp189554698>. – Дата доступа: 19.12.2021.
7. Савельева, А. Что нам шведский стол, то шведу – буфет [Электронный ресурс] / А. Савельева // Беларусь сегодня. – 03.05.2013. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/chto-nam-shvedskiy-stol-to-shvedu-bufet.html>. – Дата доступа: 23.08.2022.
8. Томильчик, И. И. Насколько прочно формат питания «шведский стол» закрепился в гродненских школах [Электронный ресурс] / И. И. Томильчик // ГУО «Средняя школа № 18 им. Л. М. Доватора г. Гродно». – 05.10.2017. – Режим доступа: <https://sch18grodno.schools.by/news/447156?ysclid=lcg2tnaja0136844942>. – Дата доступа: 04.03.2022.
9. ТОП-10 лучших санаториев Беларуси со шведским столом [Электронный ресурс] // Byfin.by. – Режим доступа: – Дата доступа: <https://byfin.by/zhurnal-byfin/novosti-partnerov/top-10-luchshikh-sanatoriev-belarusi-so-shvedskim-stolom/>. – Дата доступа: 27.06.2022.
10. Шведский стол внедряют в белорусской армии [Электронный ресурс] // СТБ. – 24.03.2009. – Режим

Корникова Н.В.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В XXI ВЕКЕ

В современном мире на культурной карте Европейского региона выделяется целый ряд городов, являющихся крупными туристическими центрами, которые выступают в качестве знаковых брендов и предлагают широкий спектр возможностей для реализации познавательного досуга. Седи них можно назвать Санкт-Петербург, концентрирующий на своей территории ряд уникальных памятников истории и культуры и обладающий развитой рекреационной инфраструктурой. Удивительный культурный ландшафт города привлекает разнообразные сообщества туристов, среди которых самодостаточную группу представляет интеллигенция, характеризующаяся высокой степенью познавательной активности. Представители данной социoproфессиональной группы проявляют неподдельный интерес к знакомству с памятниками истории и культуры как важной составляющей туристического досуга и их интеллектуальному осмыслению. В данном контексте обращение к анализу восприятия достопримечательностей Санкт-Петербурга глазами представителей интеллигенции Гомельщины, составляющей крупную группу в социoproфессиональной структуре региона, является актуальной исследовательской задачей.

Цель работы – характеристика достопримечательностей Санкт-Петербурга в восприятии интеллигенции Гомельщины в XXI веке.

Разнообразные аспекты, связанные с рассмотрением культурно-познавательной активности и туристическими поездками представителей интеллигенции Гомельщины в различные регионы мира на современном этапе нашли отражение в ряде работ автора [1–3], однако непосредственное изучение особенностей восприятия памятников и культурного ландшафта Санкт-Петербурга в подобном контексте имело ранее лишь фрагментарный характер.

Источниками для написания работы послужили материалы опросов, проведенных автором среди представителей различных возрастных и профессиональных групп интеллигенции Гомельского региона. Среди проинтервьюированных – педагоги, врачи, экономисты, юристы, инженерно-технические работники в возрасте от 24 до 67 лет. Всего было опрошено 124 человека.

В рамках проведенного исследования было выявлено, что знакомство с достопримечательностями Санкт-Петербурга осуществлялось респондентами в процессе индивидуальных туристических поездок либо в рамках обзорных и тематических программ, организованных турфирмами. Основной целью подобных путешествий подавляющее большинство опрошенных назвали культурно-познавательное времяпрепровождение. Более трети респондентов также отметили, что совершали такие туристические поездки два и более раз.

В качестве основных направлений интереса в рамках пребывания в Санкт-Петербурге, проинтервьюированные представители интеллигенции Гомельщины называли посещение разноплановых экскурсий и прогулки по историческому центру и районам города. Среди наиболее популярных и запомнившихся достопримечательностей города опрошенными назывались памятники историческим личностям и событиям, известным персонажам («Медный всадник», памятник Петру I в Петропавловской крепости, памятник Екатерине II, Александровская колонна на Дворцовой площади, памятник А.С. Пушкину, Ростральные колонны, статуи атлантов у

здания Нового Эрмитажа, памятник Чижику-Пыжику, памятник коту Елисею и кошке Василисе, статуи львов и пр.), архитектурные ансамбли, дворцы и крепости (Зимний дворец, Михайловский замок, Летний дворец Петра I, Юсуповский дворец, Елагинский дворец, Петропавловская крепость и пр.), объекты культового зодчества (Исаакиевский собор, Спас на Крови, Казанский собор, Петропавловский собор, Смольный собор, Буддийский храм «Дацан Гунзэчойнэй», Соборная мечеть, Лютеранская церковь Святых Петра и Павла, Большая Хоральная Синагога и др.), мосты (Дворцовый мост, Аничков мост, Троицкий мост, Большеохтинский мост, Банковский мост и пр.) и др.

Материалы опросов свидетельствуют, что отдельное направление интереса у опрошенных вызывало посещение садов и парков, а также водные прогулки и экскурсии. Ряд респондентов среди посещенных достопримечательностей обозначили Летний, Александровский, Таврический и Михайловский сады, Ботанический сад Петра Великого, Марсово поле, Александровский парк, парк на Елагином острове и пр. Так, учитель белорусского языка и литературы из Хойник, 1985 г.р. отметила: *«Открытием для меня стало посещение Ботанического сада Петра Великого. Удалось туда попасть во время цветения пионов, что еще больше усилило впечатление от увиденного. Помимо красочных клумб и ландшафтов сада, очень запомнилась познавательная экскурсия в оранжерею тропических растений»*. Большинство респондентов также рассказали, что во время пребывания в Санкт-Петербурге принимали участие в экскурсиях по рекам и каналам либо совершали прогулки по городским набережным и наблюдали разведение мостов. Многие из опрошенных отмечали, что считают виды и панорамы города, открывающиеся с воды, а также с набережных петербургских рек и каналов ярким впечатлением, а также визитной карточкой города.

Важнейшими достопримечательностями и неотъемлемой составляющей культурного облика города респонденты назвали музеи. Среди посещенных музейных учреждений Санкт-Петербурга были отмечены как знаменитые музейные учреждения (Государственный Эрмитаж, Русский музей, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Зоологический музей Зоологического института РАН, Российский этнографический музей, Центральный военно-морской музей, Музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Крейсер «Аврора», Музей Фаберже, Музей современного искусства «Эрарта», Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, Музей Михаила Булгакова и пр.), названные опрошенными культурными символами города, так и познавательно-развлекательные тематические экспозиции и выставки (Музей игрушек, Музей «Гранд Макет Россия», музей «Лабиринтум» и пр.). Как наиболее запомнившиеся экспонаты проинтервьюированные вспомнили в основном произведения искусства, представленные в крупнейших художественных музеях, посещенных ими: живописные полотна Рембрандта, Леонардо Да Винчи, Рафаэля, Караваджо, часы «Павлин», малахитовые чаши, статую Юпитера, скульптура «Амур и Психея», коллекции скифского золота в Эрмитаже, картины В. Васнецова, В. Серова, К. Брюллова, И. Репина в Русском музее и т.д. Так, говоря о посещении Санкт-Петербурга, бывший экономист из г. Речица, 1956 г.р. высказала мнение: *«Для меня Санкт-Петербург – это город-музей и город музеев. Несколько раз побывав в нем, успела посетить не только знаменитые Эрмитаж и Русский музей, но и другие интересные экспозиции. Открытием для меня стали интереснейший музей Фаберже, Литературный музей Булгакова и Юсуповский дворец»*.

Некоторые опрошенные представители интеллигенции Гомельщины также рассказали о том, что посещение Санкт-Петербурга для них было связано с важными культурными впечатлениями, полученными от похода в театры и концертные залы. В рамках знакомства с достопримечательностями города, они посетили спектакли и концерты в Александринском и Мариинском театрах, Михайловском театре оперы и балета, Малом зале Петербургской филармонии. К примеру, инженер РУП

«Связьинформсервис» из Гомеля, 1973 г.р. рассказал: *«Неоднократно приезжал в Санкт-Петербурге и каждый раз открывал для себя что-то новое. Помимо прогулок по любимым улицам, набережным и музеям, стараюсь при возможности побывать в театрах и на концертах. Необыкновенные воспоминания у меня связаны с посещением Мариинского театра, где мы с супругой смотрели балет «Времена года», а также от Малого концертного зала филармонии, где довелось послушать концерт органной музыки».*

Ряд респондентов отметили, что осуществляли осмотр памятников истории и культуры города в рамках специализированных тематических экскурсий, позволивших посетить сразу множество знаковых достопримечательностей города. К примеру, «Вечерний Петербург», «Петербург – город всех религий», «Мистический Петербург», «Дворцы Санкт-Петербурга» и пр.

Обращает на себя внимание то, что в качестве своеобразных достопримечательностей города опрошенными были названы объекты гастрономии, пользующиеся популярностью у туристов благодаря давним традициям и определенной исторической составляющей, связанной с их деятельностью. Некоторые респонденты отмечали, что целенаправленно планировали посещение подобных мест, которые получили широкую туристическую известность и хорошо передают атмосферу города. Так, среди подобных заведений были названы пышечная на Большой Конюшенной улице, кафе «Зингер», кафе «Север», ресторан «Гоголь», ресторан «Литературное кафе» и пр.

Отдельные впечатления о достопримечательных местах Санкт-Петербурга в представлении опрошенных также связаны с посещением некоторых развлекательных общественных пространств и площадок под открытым небом (креативное пространство «Новая Голландия», обзорная площадка «Крыша» в лофт проекте «Этажи», Парк аттракционов Диво-остров и пр.), где они проводили досуг, совершая прогулки либо отдыхая пассивно.

Стоит обратить внимание, что респонденты отмечали важную познавательную составляющую посещения достопримечательностей Санкт-Петербурга. По словам проинтервьюированных представителей интеллигенции Гомельщины, знакомство с уникальными памятниками города и посещение музеев в рамках экскурсий или самостоятельного осмотра в дальнейшем мотивировало интерес к поиску информации в сети Интернет, чтению литературы и просмотру видеофильмов на соответствующую тематику. Некоторые респонденты также отмечали, что с данной целью приобретали туристические путеводители, буклеты, альбомы, наборы открыток и научно-популярную литературу, связанную с историей Санкт-Петербурга и его достопримечательностями. Обращает внимание, что ряд опрошенных назвали посещение книжных магазинов и ярмарок – важным культурным впечатлением о городе (к примеру, «Дом книги», «Порядок слов»). Так, программист из Гомеля, 1993 г.р. отметил: *«Во время прогулки по Невскому проспекту зашел в книжный магазин в Доме Зингера и провел там почти полтора часа, рассматривая книги. Меня поразило обилие не только художественной литературы, но и специализированной. Приобрел там несколько изданий полезных для работы и альбом о Петербурге на память».*

Также респонденты, в подавляющем большинстве, рассказывали, что приобретали для себя либо друзей и родственников сувенирную продукцию, на которой запечатлены образы достопримечательностей города (с видами памятников, архитектурных объектов, мостов, музеев, панорам города и пр.). Среди подобных приобретений были названы магниты, кружки, брелоки, картины, наборы открыток, календари, декоративные тарелки, колокольчики, украшения и аксессуары и пр.

Таким образом, знакомство с достопримечательностями Санкт-Петербурга, по мнению опрошенных представителей интеллигенции Гомельщины, имело для них

важное познавательное значение. Результаты исследования показывают, что уникальная культурная среда города в глазах респондентов выступала важным фактором для эмоционального и интеллектуального восприятия объектов историко-культурного наследия Санкт-Петербурга. Наиболее востребованными и колоритными достопримечательностями города были названы исторические места и памятники, посвященные историческим личностям, архитектурные ансамбли и дворцы, музеи, объекты культового зодчества и пр. Посещенные достопримечательные места Санкт-Петербурга, по мнению большинства опрошенных, выступают в их представлении в качестве известнейших культурных брендов города, а само знакомство с ними мотивирует дальнейший интерес к культурно-познавательному досугу.

Литература

1. Корникова, Н. В. Исторические центры столичных городов Европы глазами интеллигенции Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // Современная туристическая индустрия: актуальные проблемы и перспективы развития: матер. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 24–25 мая 2018 г. / БГУ, исторический фак-т; редкол.: Т. А. Новгородский, И. В. Олюнина (отв.ред.). – Минск: БГУ, 2018. – С. 130–133.
2. Корникова, Н. В. Историко-культурное и природное наследие Италии глазами интеллигенции Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // Этнокультурное наследие Беларуси и его использование в туризме: матер. междунар. науч.-практич. конф., Минск, 17 окт. 2019 г. / БГУ, Исторический фак., каф. этнологии, музеологии и истории искусств; редкол.: Т. А. Новгородский, И. В. Олюнина (отв. ред.). – Минск: БГУ, 2020. – С. 20–24.
3. Корникова, Н. В. Посещение музеев в странах дальнего зарубежья представителями интеллигенции Гомельщины в начале XXI века / Н. В. Корникова // «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў»: матэр. VI Міжнар. навук.-практ. канф., 19–20 лістапада 2015 года, Мінск / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. – С. 593–595.

Корнишина Г.А.

(Российская Федерация, г. Саранск)

БУДНИ И ПРАЗДНИКИ В ТРАДИЦИОННОЙ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОРДОВСКОГО СОЦИУМА (ПОЛОВОЗРАСТНОЙ АСПЕКТ)

Народная система будней–праздников традиционно была проявлением временной цикличности жизнедеятельности людей. Она была многоуровневой и реализовывалась через поведение половозрастных категорий этнического социума.

Будничное поведение характеризовалось активной бытовой деятельностью. Считалось, что в это время надо соблюдать умеренность в пище, одежде, общении. Самой важной частью будней был труд. У мордвы традиционно бытовало распределение трудовых обязанностей между мужчинами и женщинами. Мужской сферой деятельности были пашня, луг, лес, упряжные животные, ремесла. В осенне-зимний период они занимались молотьбой хлеба, ездили на мельницу. По сравнению с женщинами, в это время они были меньше заняты, поэтому занимались различными промыслами. В кон. XIX – нач. XX в. в мордовских селениях бытовали различные промысловые занятия. Например, в селах Старые Сосны и Шилан быв. Самарской губернии занимались выделкой кожи, набивкой сукна, портняжничеством, гончарством. В селе Исаклы этого же региона более двухсот семей работали по многим ремесленным специальностям. Здесь были кузнецы, слесари, валяльщики, бондари, портные. Важным источником дохода был извозный промысел. Так, крестьяне д. Дубовый Умёт Самарского уезда (ныне Волжского района) направлялись для продажи хлеба в г. Уральск, где закупали рыбу и икру, которую продавали затем в Самаре. Жители д. Мордовские Липяги Самарского уезда (ныне район Новокуйбышевска) с купеческими товарами доходили до Сызрани. Кроме хлеба и рыбы мордва деревень Фролкино (Ерзовка), Семёновка и Солянка Бугурусланского уезда (ныне Кинель-

Черкасского района) на своих волах доставляли в разные места соль из «Елецкой» (ныне Соль-Илецк Оренбургской области) [4, с. 148].

Обязанностью женщин были воспитание детей, ведение домашнего хозяйства, изготовление одежды, уход за домашним скотом, уборка хлеба. Женские занятия мордовок подробно описал в своем сочинении известный российский медик и библиограф Л.Ф. Змеев. Он отмечал, что «мордовка... делает почти все то же, что и мужчина, кроме пахания. <...> мужчина лишь приготовит землю и посеет коноплю. Остальное дело бабье. Она должна убрать, смять, очистить, выпрясть, выткать и сшить белье не только себе, детям, но и мужу и всему холостому поколению семьи. Тоже проделывается и с шерстью, от стрижки овец до шитья штанов» [1, с. 53].

Большое значение в сельском сообществе придавалось такой форме коллективного труда как «помочи». Они различались по виду выполняемых работ, составу участников и т.п. Наиболее распространенным видом «помочей» было строительство нового дома, в котором участвовало большое количество людей разного возраста и пола. Уже на первичном этапе подготовки строительства, а именно заготовки и перевозки леса для избы, хозяин приглашал мужчин, которые должны были приходить с необходимым инструментом для валки леса и со своими лошадьми для его перевозки. Следующим важным моментом строительства являлось сооружение сруба. Здесь также основными участниками были мужчины, которые хорошо владели плотницким мастерством. На заключительном этапе возведения дома, кроме мужчин участвовали также женщины и дети. В их обязанности входили обмазка глиной стен жилища и заделывание мхом пазов [2, с. 5].

Своеобразной формой «помочей» были женские супрядки, основными участниками которых были молодые женщины и девушки. Супрядки организовывали женщины, которым была необходима помощь в изготовлении одежды и прядении шерсти. Участников таких коллективных «помочей» приглашали специально нанятые хозяйкой подростки – «подзывалы». Они обходили дома, созывая помощниц в определенный дом. Такие женские супрядки могли быть как дневными («чинь супрядкат»), так и вечерними («вень супрядкат»). Днем супрядки посещали как молодые замужние женщины, так и девушки. Участницы приходили сюда в будничной одежде со своими прялками и другими приспособлениями для шитья, вязания и пр. Хозяйка обязательно угощала помощниц, накрывая им обильный стол. На вечерних супрядках, кроме работы имели место и развлекательные моменты. В них, как правило, участвовали только незамужние девушки, которые наряжались более изысканно, чем на дневные «помочи». К ним приходили молодые люди, которые в перерыве между работой играли, пели и плясали вместе с девушками. То есть вечерние супрядки были местом общения молодежи.

Праздничное время было антитезой будням, сопровождавшееся преображением обстановки дома, внешнего облика людей, а также и их поведения, форм общения. К праздникам тщательно готовились: убирали и мыли жилые помещения, зажигали лампы и свечи перед иконами, подметали задворки и участок улицы вдоль дома. В комнатах развешивали праздничные полотенца, выдвигали стол на середину и накрывали его скатертью, убирали в клеть будничную одежду и утварь. Все члены семьи надевали лучшую одежду. Почти повсеместно в мордовских селах на все праздники варились пиво, готовилось большое количество еды.

Поведение людей в праздники значительно отличалось от повседневного. Если в будни соблюдалась умеренность в еде, трудовые заботы, то в праздники допускалась полная праздность, постоянное столование с приемом гостей, хождение в гости, питье и пение песен. Так, Н. Федоров пишет в своей статье: «Мордвин, во всякую другую пору, не зная ни днем, ни ночью покоя, в праздники любит попить, да погулять <...>, гости во время праздника весь день входят и выходят из дома» [5, с. 323].

Поведение отдельных возрастных страт сельского социума в период праздников

имеет свои особенности. Взрослые члены общины соблюдали своеобразную обособленность. Например, люди преклонного возраста воздерживались от участия в массовых развлечениях, выступая в основном в качестве наблюдателей за забавами молодежи. Наиболее активная часть этой половозрастной группы могла принять участие в различных играх и забавах. Так, физически сильные мужчины, в том числе и старики, вместе с холостыми парнями принимали участие в кулачных боях. Одной из самых распространенных форм праздничного поведения взрослого населения было так называемое «гостевание», когда семьи принимали родственников и свойственников из соседних селений или сами ездили к ним в гости. Период «гостевания» длился обычно 3–4 дня. Первый день был днем сбора и встречи гостей, затем в течение 2–3-х дней происходило само праздничное гуляние, во время которого гости часто переходили из одного родственного дома в другой, а в последний день все разъезжались по своим селениям.

Что касается молодежи, то основными формами их праздничного поведения были массовые игры, песни, пляски, которые в основном проходили в такой форме коллективного объединения как хороводы. Хоровод был не только местом молодежного веселья, но и центром организации сельских праздников. Например, в селах Степная Шентала и Старая Бинарадка Самарской области именно в хороводе через неделю после Троицы наряжали березку и начинали шествие проводов весны (весна проужамо, тундо ильтямо) [2, с. 7].

Распространены были у мордвы также молодежные и детские обходы дворов, которые совершались во время Рождества, Пасхи, Троицы. Группы людей, совершающие обход, были различными по числу участников, варьировался и их половозрастной состав. Главной целью обходов было поздравление хозяев двора с праздником, которое выражалось в песнях-благпожеланиях, таких как колядки, таунсяи и пр. Во время колядования мальчики совершали обряд посева, во время которого совершались действия, имитировавшие весенний сев. Данный обычай был связан с поверьем о том, что удачный сев зависит от невинности сеяльщика. Недаром, у многих европейских народов первую горсть в землю кидал мальчик или старик. Сходный ритуал бытовал у мордвы в начале Нового года, во время которого члены семьи обходили дом и двор, моля покровителей жилища о благополучии. В процессе этого обхода старший из детей осыпал зерном камень кардо-сярко (по поверьям, под ним обитал покровитель двора), помещения для содержания домашнего скота, сельскохозяйственные орудия [3, с. 50]. Особую форму праздничных обходов молодежи составляли хождения ряженных (карть). Они не только веселили своих односельчан, но и были своеобразными контролерами того, как члены сельского сообщества выполняли свои трудовые обязанности. Ряженные проверяли количество пряжи и холста, произведенных девушками и женщинами, количество лаптей, сплетенных мужчинами и т.п.

Таким образом, в народном представлении будни, с их повседневным распорядком, были антитезой праздников, отличавшихся проявлением особой, празднично-свободной жизни.

Литература

1. Змеев, Л. Ф. Медико-топографическое описание и статистический очерк народонаселения Бугульминского уезда Самарской губернии / Л. Ф. Змеев. – М., 1883. – 135 с.
2. Корнишина, Г. А. Традиционные формы коллективного общения мордвы Самарского края / Г. А. Корнишина // Этнос и культура. – 1997. – № 1. – С. 5–9.
3. Корнишина, Г. А. Роль молодёжных групп в обрядовой культуре мордвы / Г. А. Корнишина, К. А. Дорожкина // Социальная и межэтническая адаптация молодежи в поликультурном мире (на примере финно-угорских регионов России: матер. Всерос. науч. студенч. интернет-конф. (15–16 окт. 2013 г.). – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – С. 49–52.
4. Мордва Самарского края: история и традиционная культура: коллективная монография. – Самара: ООО «Слово», 2021. – 327 с.

Кухаронак Т.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СВЯТОЧНА-АБРАДАВЫЯ ТРАПЕЗЫ ЯК ЭЛЕМЕНТ ПАДТРЫМАННЯ ЭТНАКУЛЬТУРНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Гісторыя культуры і побыту розных народаў прадугледжвае выкарыстанне традыцыйнага набору прадуктаў харчавання і традыцыі іх ужывання, характэрныя для розных суб'ектаў культуры, рэlevantныя ім. Уключэнне суб'екта ў працэс падрыхтоўкі і спажывання ежы дазваляе яму адчуць сябе часткай сацыяльнага цэлага, з уласцівымі апошняму этнічнымі і рэлігійнымі асаблівасцямі, мараллю, этыкетам. Такім чынам, ежа выступае як найважнейшы сродак усведамлення культурнай ідэнтэчнасці ў сацыяльнай прасторы. Нацыянальна-этнічныя асаблівасці адносінаў да ежы і яе спажывання фармуюць дэмаркацыю “свайго” і “чужога”. Сумеснае прыняцце ежы (трапеза) заўсёды было актам кансалідацыі і ідэнтэфікацыі індывідаў як нейкай супольнасці [1, с. 246]. Святочна-абрадавыя трапезы, абрадавая ежа з'яўляюцца найбольш яркім маркерам абрадава-святочнай культуры кожнай з этнічных супольнасцяў Рэспублікі Беларусь.

Мэта артыкула – даследаваць значэнне святочна-абрадавых трапез, ежы ў абраднасці народнага календара беларусаў і засваенні беларускіх этнічных традыцый, паказаць іх сімвалічную ролю, прааналізаваць механізмы ўсталявання і падтрымання сацыяльных зносін у вясковай супольнасці.

Адной з галоўных трапезаў у святах беларускага народнага календара з'яўлялася куцця, якую спраўлялі тройчы: перад Раствам, Новым годам і Вадохрышчам. Куцця гатавалася з абдзёртага ячменю, пшаніцы, ячных ці пярловых круп, проса з алеем ці мёдам, цукрам, сіропам з буракоў, салодкай падлівай з цёртага маку. Куццю рыхтавалі зранку і ставілі ў печ, імкнуліся, каб яна атрымалася густой: добра звараная куцця прадказвала багаты ўраджай збожжавых. Гатаваць калядную куццю ад пачатку да канца павінен быў хтосьці адзін – гаспадыня ці іншая жанчына па яе даручэнні, каб у сям'і ўвесь год была згода. Святочны стол усцілаўся спачатку саломай, якая, паводле традыцыйных уяўленняў беларусаў, з'яўлялася сімвалам урадлівасці палёў, або сенам (“Хрыстос нарадзіўся ў яслях у сене”), потым накрываўся абрусам. За сталом гаспадар дома сачыў за выкананнем адпаведных абрадаў і нормаў этыкетных паводзін. На першую куццю запрашалі памерлых продкаў.

Паўсюль на Беларусі імкнуліся на першую калядную вячэру прыгатаваць некалькі посных страў, колькасць якіх у розных лакальных традыцыях вагалася ад пяці да дванаццаці. “Да вячэры вараць кісель аўсяны. За тры дні да Каляд замочыць аўсяную муку, авёс змелены і яго замачваюць. Ён падкісьне, тады яго працэдняць, а тады звараць і трошкі падсалодзяць. Красны кісель варылі. Вараць патраву: сьпярга варылі сушоныя грыбы, а тады падкалочвалі мукой, муку разводзілі ў вадзе і падкалочвалі грыбы адвараныя, а тады ў печ. Прыкіпіць, тады прыправы дабаўлялі, якія там у каго былі: лук, ліст лаўровы, і кідалі кусочки сялёдкі ў гэту патраву – і тады ўжэ ні мяшалі, каб кусочки сялёдкі былі цэлымі. Квас варылі, ладкі дзелалі, палівалі іх макам цёртым. Мак трэба замачыць гарачаю вадой, тады яго добра будзе церці. Тады ў макацёр патрэм, сахару паложым і пальём гэтыя ладкі. Рыбу жарылі свежую” (Ніна Абабурка, 1940 г.н., в. Морач, Клецкі раён, Мінская вобласць). Куццю елі першай, перадапошняй ці заканчвалі ёю святочную трапезу, бралі звычайна па тры лыжкі. Кожную страву, якая знаходзілася на святочным стале, трэба было пакаштаваць усім членам сям'і. У беларусаў-католікаў вячэру (вігілію) напярэдадні Нараджэння Пана пачыналі са спажывання аплаткі, якую прыносілі з касцёла. “На Раждзятво

п'яклі ламанцы і іх не рэзалі, а ламалі рукамі. Ламанцы прэсныя, а ў мак дабаўлялі сахар, а ў каго есць, так і мёду лыжачка. Мак таўклі ў ступке, каб як малачко стаў. Ламанцы п'яклі два разы: на Раждзяства і на Краішчэнне. Ламанцы і куцця былі абязцельна. *Эта ат старых нам перададзена*" (Ева Фідрык, 1928 г.н., в. Навікі, Слоні́мскі раён, Гродзенская вобласць).

На Беларусі на працягу вячэры выконваліся разнастайныя абрады, звязаныя з земляробствам, жывёлагадоўлей, іншымі прамысловымі заняткамі: *"А тады ўжо хазяйка бярэ гэту куццю і, каб раі раіліся, трэічы паднімецца і сядзе на лаўку с куццёй разам"* (Соф'я Путрык, 1927 г.н., в. Кліно́к, Чэ́рвеньскі раён, Мінская вобласць). За сталом варажылі пра будучы ўраджай, выцягваючы з-пад абруса сцяблінкі сена: хто даўжэйшую – у таго даўжэйшы лён уродзіць на полі. Аналагічна варажылі і аб будучым лёсе: хто даўжэйшую сцяблінку выцягне – той будзе даўжэй жыць. Пад канец першай святочнай вячэры рэшткі куцці хто-небудзь падкідваў угору, аж да столі, каб высокім рос лён і хутчэй раслі, становіліся дужымі хатнія жывёлы, пасля аддавалі курам, каб добра несліся. Вячэра заканчвалася малітвай.

Вельмі насычаным і адказным быў Шчо́дры вечар, калі спраўлялі другую (мясную, багатую, тоўстую, шчо́друю) куццю. Гэтая куцця гатавалася на сале або масле. На стол падавалася шмат мясных страў: мяса, сала, смажаная каўбаса, крывянка, халадзец, верашчака, бліны і інш. Побач з куццёй мясныя стравы, асабліва свініна, з'яўляліся своеасаблівым маркерам Шчо́драга вечара. Гаспадыні стараліся прыгатаваць на шчо́друю куццю 12 страў, бо, па закону імітатыўнай магіі, багацце на навагоднім стале будзе спрыяць дастатку ў сям'і на працягу ўсяго надыходзячага года.

Напярэдадні Вадохрышча ўвечары спраўлялі апошнюю трэцюю поскую куццю, галоўныя структурныя элементы якой у многім супадалі з першай: *"І на Вадохрышчы зноў поская куцця. Елі тое самае: і куцця тая, і аладкі тыя самыя, і мак, як на першую"* (Галі́на Лук'я́нцава, 1920 г.н., в. Каменка, Уздзенскі раён, Мінская вобласць).

На Масленіцу галоўнай абрадавай стравай лічыліся бліны, якія ў беларусаў былі рознага гатунку: бульбяныя, ячныя, грэцкія, пшанічныя. Бліны і аладкі п'яклі і елі кожны дзень з маслам і сырам. *"Бліны п'яклі, учынялі, п(-у)шанічныя, грэчневыя, аўсяныя. Первы блін, як спякуць бліны, дак первы блін ложуць на вакно. Первы блін стань колам (комам) плахому, каторыя плоха дзеляюць, ім колам, а добры блін, харошы на стол кладуць, тока на Масленіцу"* (Іры́на Я́фрэ́менка, 1925 г.н., в. Грышы́н, Клі́мавіцкі раён, Магілёўская вобласць). На Гродзеншчыне і Брэ́стчыне гатавалі яшчэ пірагі і варэ́нікі. Першы блін, перахрысціўшы, раздзялялі на столькі частак, колькі членаў сям'і. Не забывалі і памерлых родзічаў: для іх блін пакідалі на вакенцы, бажніцы, даху, неслі на магілу ці аддавалі старцам. У некаторых вёсках продкаў паміналі ў суботу напярэдадні Масленіцы ("таўстая/радзіцельская субота").

На сераду чацвёртага тыдня Вялікага посту, што мае назву Крыжапаклонны, прыпадала сярэдзіна посту – Серадахрэ́сце/Серадапо́сце, да якога выпякалі абрадавую страву – *хрэ́стцы, хрэ́шчыкі*. Яны мелі форму крыжа або якой-небудзь сельскагаспадарчай прылады працы – сахі, бараны, касы, сярпа. "Хрэ́шчыкі", якіх звычайна было тры, хавалі за абразамі, дзе яны ляжалі на працягу года як перасцярога ад хваробы, няшчасцяў і ўсялякіх здарэнняў. *"Пеклі хрэ́шчыкі тры, на Серадопо́сьце, одзін хрэ́шчык – ідуць товар выгоняюць, другі хрэ́шчык – заворуюць, а трэці – пчолы глядзяць"* (Анаста́сія Астапо́віч, 1931 г.н., в. Дубро́ва, Ле́льчыцкі раён, Го́мельская вобласць).

На свята Сара́кі гаспадыні выпякалі з цеста "птушак", з якімі дзеці, а зрэдку моладзь і жанчыны, выходзілі заклікаць птушак і вясну: *"На Сара́кі, гаворуюць, сорок птушак прілятае. Абізацільна нада была спеч там каго ты ўмееш: сароку, і жаўранка -- сорок штук. Дзеці гулялі з етымі птушачкамі, падкідвалі іх. Падвешвалі іх на дзярэўя, вешалі на кусты на нітачцы для настаяшчых птушачак"* (Тацця́на За́йцава, 1910 г.н., в. Пушкі́, Ле́зненскі раён, Віце́бская вобласць). Акрамя "птушак", гатавалі яшчэ сорок

піражкоў ці аладак, з якімі былі звязаны вераванні аб магчымых замаразках. Лічылася, што пасля Саракоў будзе яшчэ сорок замаразкаў і, пры кожным чарговым, трэба з’есці адзін піражок ці аладку: *“На Соракі пяклі сорок штук птушчак ці ладкі. Былі разгаворы такія, што яшчэ сорок марозаў будзе: як мароз – нада адну з’есці, ладку эту ці птушку”* (Марыя Бешанкова, 1935 г.н., в. Заходы, Шклоўскі раён, Магілёўская вобласць). Паўсюдна пры дапамозе абрадавага печыва варажылі пра будучыню: *“На Саракі ба(-у)баішкі пякуць і пцічку такую сарочку, пякуць у печы. І тады ў бубаішкі кладуць капейкі: еслі я з’ела бубаішку і капейка мне – я шчаслівая”* (Раіса Нікіценка, 1935 г.н., в. Арловічы, Дубровенскі раён, Віцебская вобласць).

У дзень свята гэтыя мучныя вырабы выкарыстоўваліся ў якасці падарункаў для дзяцей: *“А дзеці тады прыхадзілі, як на Паску за яйцамі за крашанымі, так на Соракі за жаўранкамі за этымі хадзілі, у другія хаты. Ім давалі, яны пойдуць у другую хату. Глядзіш ужо: адны выходзяць, другія заходзяць і раздавалі. А на Соракі нічога не пелі, прыдуць: “Здрасьце”, – “Здрасьце”, стаіць дзіцёнак у парозе. Мамка ўжо вынесець пару галушчак, жаўранка этага і ён пабег”* (Ніна Камарова, 1941 г.н., в. Кісялёва Буда, Клімавіцкі раён, Магілёўская вобласць).

Да свята Блажавешчання ў Заходнім Палессі да прылёту бусла пяклі так званую галёпу – печыва ў выглядзе буслінай лапкі або якой-небудзь сельскагаспадарчай прылады працы. З гэтым печывам звярталіся да бусла з просьбай аб будучым багатым ураджай. *“На Благовішчанне пэклі галёпу і клікалы буська: “Бусько, бусько, на тобі галёпу, дай мне жыта копу”, “Бусько, бусько, на тобі борону, дай мні жыта сторону”* (Вера Кунахавец, 1946 г.н., в. Карсынь, Іванаўскі раён, Брэсцкая вобласць).

Соль і хлеб, асвечаныя ў Чысты чацвер, лічыліся сакральнымі і адыгрывалі важную ролю ў абраднасці беларусаў. *“У Чісты чачверь увечарі, як лажыцца спаць, насыпаеш солі ў міску, хлеба режеш, булку нельзя целую, і нясеш паставіш на дваре. І Гасподзь Бог ачышчаець усю эту соль. І нада ўранні і скату даць, усыпаць у пойла, у ваду, і парасёнку, і курям, і самаму наесца абязцельна!”* (Соф’я Чаплёва, 1930 г.н., г. Дуброўна, Віцебская вобласць). Вялікдзень – тое свята, якое абавязкова збірала і збірае ў родным бацькоўскім доме ўжо дарослых дзяцей са сваімі сем’ямі. Перад Вялікаднем у суботу гатавалі галоўныя велікодныя стравы: фарбавалі яйкі ў чырвоны колер з дапамогаю цыбульнага шалупіння, выпякалі пірагі, гатавалі парася. Велікоднае разгавенне пачыналі са з’ядання яйка, якое дзялілася на столькі частак, колькі чалавек у сям’і, што, паводле традыцыйных вераванняў, умацоўвала сям’ю, садзейнічала захаванню ў ёй узаемаразумення, сяброўства. Другая абавязковая страва на Вялікдзень – пірагі (іх яшчэ называлі *паскі, бабкі, мазуркі*). *“А ўжо ў пятніцу пірагі пяклі, многа пірагоў пяклі. Бабкі пяклі, бабкі – эта вады не лілі ні грама, адно малако і яйца – ужо такая ўкусная. Сверху крест дзелалі і пісалі буквы Х і В. У булку лажылі тварог, ягады, пляцёнку дзелалі”* (Соф’я Слукіна, 1925 г.н., в. Навікі Слоніўскі раён, Гродзенская вобласць). Нязменным атрыбутам велікоднага застолля было прыгатаванае асвечанае парася.

Чырвоныя яйкі і кавалак пірага абавязкова ўваходзілі ў велікодны падарунак (*валачоннае, ралец*) для хросных дзяцей і ўнукаў. Было прынята фарбаваць і распісваць шмат яек, каб хапіла і для гульні на вуліцы. Яйкамі і пірагамі адорвалі валачобнікаў, у некаторых лакальных традыцыях іх насілі на могілкі для памерлых родзічаў.

Характэрнай асаблівасцю Радаўніцы быў падкрэслена багаты стол: *“На Раданіцу на кладбішча нясуць самая-самая харошая з яды. Яйца красілі другі раз на Раданіцу. Абязцельна засцілалі скацёркай, пахвалёная, самая луччая скацёрка, самая луччая талерка, як на Раждзяство”* (Кацярына Калініна, 1924 г.н., в. Ляды, Дубровенскі раён, Віцебская вобласць).

Шмат якія плады і стравы новага ўраджаю беларусы пачыналі спажываць пасля пэўнага свята, якое сімвалізавала рубаж каляндарнага года. Так, яблыкі, іншую гародніну і садавіну паўсюль на Беларусі спажывалі пасля Спаса (19/6 жніўня).

Асабліва строга забаранялася ўжываць да Спаса яблыкi бацькам, у якіх памерлі дзеці. *“Пра Спас гаварылі, што да Спаса яблыкi нельзя есці жэнішчынам, у каторых памерлі маленькія дзеці, патаму што на тым свеце яблычка не дадуць тым дзецям. Гэтага звычайу прытрымліваліся, баба мая нікагда не ела яблыкаў да Спаса, бо ў яе памёрла маленькая дзевачка”* (Людзіла Самойлава, 1955 г.н., в. Малы Кудзін, Бялыніцкі раён, Магілёўская вобласць).

Самымі ўрачыстымі на працягу каляндарнага года былі ў беларусаў памінальныя трапезы на Дзяды з захаваннем абавязковай паслядоўнасці рытуальных дзеянняў і наборам страў для агульнасямейнай вячэры, строгасці паводзін і псіхалагічнай стрыманасці. У розных рэгіёнах Беларусі было ад чатырох да васьмі Дзядоў на год, у беларусаў-католікаў – Дзень Задушны (2 лістапада). Прыгатаваўшы ўсе неабходныя стравы, сярод якіх абавязкова былі канун, каша і бліны, а колькасць – няцотнай або дванаццаць, іх ставілі на стол. *“На восеньскія Дзяды самая глаўная рабілі канун, квас з грыбамі, варылі кашу. Кашу можна і з пшана, можна – і з рысу, можна – і з грэчкі, але глаўная каша з пярлоўкі. У пятніцу ў нас посныя Дзяды, павячэраюць і ўсё пакідаюць на ноч. А ў суботу з ранку вараць капусту з мясам, кашу, пякуць яешню, каўбасу – усё лучае на Дзяды”* (Зінаіда Галавацкая, 1941 г.н., в. Заходняя Морач, Салігорскі раён, Мінская вобласць). Запаліўшы грамнічную свечку, гаспадар распачынаў малітву і запрашаў нябожчыкаў на вячэру. Пасля заканчэння памінальнай трапезы са стала нічога не прыбіралі, стравы пакідалі для нябожчыкаў, якія, паводле народнага меркавання, прыйдуць ноччу вячэраць.

Такім чынам, аналіз палявых і літаратурных дадзеных дазволіў выявіць шэраг тэндэнцый, характэрных для святочна-абрадавых трапезаў як аднаго з элементаў падтрымання этнакультурнай ідэнтычнасці беларусаў. Сумесныя трапезы падчас святаў народнага календара беларусаў насілі сімвалічны характар, садзейнічалі кансалідацыі і ідэнтыфікацыі індывідаў як пэўнай супольнасці: сямейнай, вясковай, полаўзроставай. У сям’і за агульным сталом, ад пакалення да пакалення перадаваліся святочныя традыцыі, парадак і правілы паводзін, этыкет, духоўна-маральныя каштоўнасці, культурная спадчына, накопленыя вопыт і веды, якія мелі яркую этнічную своеасаблівасць. Разам з тым, сумеснае спажыванне ежы адлюстроўвала сацыяльную структуру вясковай супольнасці, давала магчымасць прадэманстраваць статус кожнага з яе членаў. З дапамогай звычайў сумесных трапез традыцыйнае беларускае грамадства фармавала ў дзяцей стэрэатып святочных паводзін. У адпаведнасці з традыцыйнымі вераваннямі беларусаў, асаблівую значнасць мелі “магічныя лікі”: на стала павінна было быць 3, 7, 9, 12 страў або іх складовых частак. Вялікую ролю адыгрывала абрадавая ежа ў варожбах аб будучым ураджаі, лёсе, аб замужжы. Аднак не толькі агульная ежа, але і адорванне ёю было сімвалічнай праявай і афармленнем сацыяльных узаемаадносін у вясковай супольнасці.

Літаратура

1. Антюхина, А. В. Еда как форма культурной идентификации [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 8. – С. 246–250. – 2022. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2015/65050.htm>. – Дата доступа: 27.09.2022.

Лебедева Е.А., Мокина Е.Н.
(Российская Федерация, г. Саранск)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ МОРДОВСКОГО НАРОДА

Из всех жанров народного песенного творчества мордвы в наше время наибольшее распространение получила частушка. Это любимый жанр преимущественно молодежи. Среди молодых людей наблюдается стремление накопить большой частушечный репертуар. Многие девушки заводят себе альбом, в который

записывают припевки. Частушка является живым и доступным средством выражения народных настроений, чувств и мыслей. Этот жанр представляет собой тип короткой, чаще четырехстрочной, лирической песни с общественно-политическим или бытовым содержанием.

Процесс формирования мордовских частушек протекал в основном в течение XX в. очень быстро. Этому в значительной степени способствовало широкое распространение среди мордвы русских частушек. Русская частушка представляла собой наглядный образец нового песенного творчества. Попадая в мордовскую среду, она не могла оставаться без изменений. В ней одни поэтические традиции заменялись другими, соответствующими мордовской народной поэзии [5; 6, с. 215]. Как прямое следствие влияния русской частушки в мордовской среде, можно выделить следующие виды частушек: 1) русские частушки, исполняемые мордвой; 2) частушки, переведенные на мордовский язык; 3) собственно мордовские частушки; 4) макаронические частушки, т.е. смешанные, например: *«Мне мой милый изменил, / Монь алужомкадымим, / Стала плакать аварьгадынь, / Испугалась тандадынь»*.

Содержание мордовских частушек – многообразная человеческая жизнь, которая передается через переживания и чувства героев. Среди частушечных персонажей следует выделить основной – образ лирического героя. Он присутствует в любой частушке. И каждая частушка его чем-то дополняет, а любая черта его характера подвергается проверке временем в среде народа. При этом одни частушки теряют свою актуальность, другие же – продолжают жить и волновать. Идеино-тематический диапазон мордовских частушек широк: о Ленине, партии, Родине; о новой культурной жизни; о труде и подвигах; сатирические и шуточные; об исполнении частушек; любовные, бытовые и др. Композиции мордовских частушек характеризуются, в основном, теми же формами (монолог, диалог, приемы параллелизма), что и композиции русских частушек. Большую роль играет не только напев, но и интонация, заключающая в себе ключ к пониманию содержания частушек. Следует отметить, что частушки, как специфический жанр фольклора, трудно поддаются переводу. Поэтому в поэтическом понимании их оригинал, как правило, значительно выше переводов [4, с. 627].

Кроме частушек, широкое бытование у мордвы в наше время имеют произведения детского фольклора. Термин «детский фольклор» ввели в фольклористику русские ученые в середине 20-х гг. XX в., но к единому мнению долго не могли прийти. Современные фольклористы пришли к выводу, что произведения детского фольклора нужно относить к произведениям, как специально созданным взрослыми для детей, так и перешедшим к детям из репертуара взрослых и созданным самими детьми, а именно: 1) произведения, специально созданные для детей (колыбельные песни, потешки, пестушки, прибаутки, сказки); 2) произведения, перешедшие из репертуара взрослых в детский (загадки, скороговорки, игры, заклички, приговорки, колядки); 3) произведения, создаваемые самими детьми (дразнилки, поддёвки, считалки) [1; 2; 3].

Мордовский народ создал богатый детский фольклор. Жизнь ребенка неразрывно связана с народной музыкой и поэзией. Родные песни звучат для него с колыбели. Уже в первые месяцы жизни ему доступна простая мелодия, которая успокаивает, усыпляет малыша. Поэтические образы близки ребенку. В традиционных колыбельных песнях поется о птицах, животных, предметах домашнего обихода. Эти песенки в известной мере знакомят ребенка с внешностью и повадками птиц, значительную группу составляют песни о будущем ребенка. Женщина выражала свою мечту увидеть сына сильным и ловким в любой работе, а дочь – умелой рукодельницей, хорошей хозяйкой.

Пестушками сопровождаются различные движения ребенка, начиная с самых простых. Пестушки помогают детям потягиваться, сидеть, ходить. Словами

сопровождается и обувание ребенка, одевание. Игры и забавы по мере роста детей постепенно усложняются. Пестушки начинают уступать место потешкам, иногда они исполняются параллельно. Потешками взрослые развлекают ребенка. С потешек начинается и обучение детей счету. Мудрый народ-педагог уже на втором году жизни начинает учить малышей счету. Для этого используются различные игры с пальчиками детей. Кроме счета, из таких песенок ребенок усваивает некоторые наставления: что нужно делиться угощением с другими, не быть жадным, не обижать маленьких и прочее. Простой незамысловатый текст сообщает ребенку первые понятия о труде. Дети постепенно знакомятся с песенками более сложного содержания. Пестушки и потешки уступают место прибауткам. Это шуточные песенки, не связанные с игрой. Прибаутки выполняют и нравоучительную роль. В них всегда наказывается кошка, слизавшая сметану, или зайчик, забравшийся в огород. Дети постарше поют их сами. В устной поэзии самих детей важное место занимают произведения, в своей основе восходящие к обрядовым действиям [1; 7; 8].

Заклички – стихотворное обращение к солнцу, дождю, ветру, временам года – восходят к древним магическим заклинаниям природы, но теперь это лишь детская забава, игра. Дети обычно скандируют или распевают заклички, повторяя их по несколько раз. К древней обрядовой поэзии восходят и детские приговорки. Это – небольшие песенки-обращения к различным птицам, насекомым. В приговорках сохранились следы древних магических заговоров и заклинаний. Многие приговорки содержат обращения к птицам: курице, гусям, чибису, ласточке, ястребу. Особенно разнообразны окрики ястреба, выслеживающего наседку с цыплятами. В одних случаях ему обещают вместо желаемой добычи горячий камень в клюв, в других – пугают, что горит его гнездо с птенцами [1, с. 64]. Самостоятельной детской обрядовой поэзии не существовало. Дети принимали участие в обрядах взрослых, где им отводилась определенная роль. Детские колядки по содержанию и форме близки к песням, исполняемым взрослыми.

Ребенок с колыбели играет. В процессе игры он учится мыслить, воспроизводит и осваивает многие действия взрослых. В ходе игры постепенно формируются детская сноровка, сообразительность, ловкость, другие ценные и нужные качества. Многие игры, наряду с чисто спортивными элементами, содержат в себе интересный словесный материал. В одних текстах, произносимых перед началом игры, предлагаются условия ее ведения, в других – либо выбирается водящий, либо происходит деление участников на группы. Когда необходимо всем участникам разделиться на две подгруппы – используются жеребьевки. Но самой распространенной и любимой является считалка. Дети старшего возраста любят состязаться в повторении труднопроизносимых фраз и стишков. Это скороговорка – веселая безобидная игра, во время которой ребята часто ошибаются, путают звуки, искажают слова, чем вызывают смех товарищей. С помощью скороговорок не только развлекаются, но и «учатся говорить». Тексты скороговорок, как и многие прибаутки, дразнилки, считалки, трудно поддаются переводу на русский язык. При их переводе почти всегда теряется смысл оригинала и вся прелесть скороговорки [10, с. 415].

Своеобразны произведения несколько иной словесной игры – дразнилки и поддевки. Дразнилками являются звучные, остроумные стишки, используемые детьми для того, чтобы подразнить кого-либо из своих сверстников. Не будь в текстах рифмы, дети не стали бы их произносить. Словесная и звуковая игра увлекает ребенка не меньше, чем заключенный в дразнилке юмор. Вышучиваются имена, внешность и черты характера. Чтобы подшутить над товарищем, поддеть его, дети прибегают к поддевкам. Считающий себя смелым и опытным во всех детских проказах без всякого предупреждения подступает к своему стеснительному товарищу и предлагает что-нибудь повторить за ним. Все окружающие ждут последствий и, когда ответивший ставит себя в смешное положение, довольные удавшейся шуткой, хохочут. Обычная

форма поддевки – диалог.

Активно живут в детской среде загадки. В настоящее время они почти полностью перешли к детям. Если несколько десятилетий назад загадки у мордвы часто исполнялись среди взрослых, то сейчас это почти не наблюдается. Взрослые оставили загадки детям. Сказка также является одним из востребованных жанров детского фольклора. Для дошкольника и младшего школьника интересны и понятны сказки о животных и отдельные волшебные сказки. Взрослые нередко рассказывают детям докучные сказки. Это небольшие по объему произведения шутливо-сказочного характера [9; 10].

Мордовский детский фольклор во всем многообразии жанров умело сочетает в себе художественное и педагогическое начало. Идеалом народа во все времена было стремление к социальной справедливости, мечта о победе добра над злом. В разных жанрах рассыпано множество назиданий, рожденных народной мудростью. Современный детский фольклор мордвы представляет собой сложное сочетание старого и нового, традиций и новаторства. В сохранившихся от прошлого жанрах происходят качественные изменения [3, с. 151].

Исходя из вышесказанного, следует вывод, что в наше время мордовский музыкальный фольклор не утратил своей значимости. Наибольшее развитие получила частушка как жанр бытовой поэзии, которая исполняется в музыкальном сопровождении и как капелла. Темы частушек разнообразны, но, как правило, всегда жизненны. Мордовский народ из поколения в поколение стремится сохранить свои музыкальные традиции и для этого воспитывает подрастающее поколение, с рождения прививая ему любовь к народному фольклору. Музыка тесно связана с поэзией, поэтому детский фольклор, наряду с колыбельными и колядками, которые декламируются нараспев, содержит стихотворные поддевки, потешки и загадки. Таким образом, мордовская музыкальная культура живет и развивается в наше время. Создаются профессиональные и любительские коллективы, специализирующиеся на исполнении народных песен.

Литература

1. Беляева, Н. Ф. Традиционное воспитание детей у мордвы / Н. Ф. Беляева. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2000. – 305 с.
2. Бояркин, Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство / Н. И. Бояркин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. – 421 с.
3. Бояркина, Л. Б. Хоровая культура Мордовии: фольклор, традиции, современность: Энциклопедический справочник / Л. Б. Бояркина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2006. – 389 с.
4. Всё о Мордовии: Энциклопедический справочник / сост. Н. С. Крутов, Е. М. Голубчик, С. С. Маркова. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2005. – 727 с.
5. Занимательная фольклористика / под общ. ред. Л. В. Седовой. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2015. – 112 с.
6. Культурное строительство в Мордовской АССР. Сборник документов / сост. М.В. Дорожкин и др. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 396 с.
7. Мокшин, Н. Ф. Материальная культура мордвы. Этнографический справочник / Н. Ф. Мокшин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2002. – 208 с.
8. Мокшин, Н. Ф. Мифология мордвы. Этнографический справочник / Н. Ф. Мокшин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. – 320 с.
9. Мокшин, Н. Ф. Этнография финно-угорских народов / Н. Ф. Мокшин [и др.]. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2017. – 176 с.
10. Мордовское народное устно-поэтическое творчество: очерки / НИИЯЛИЭ / под. ред. Э. В. Померанцевой, К. Т. Самородова. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1975. – 432 с.

СІМВАЛІЧНЫЯ ХАРАКТАРЫСТЫКІ ЛОКУСУ НЯВЕСТЫ Ў ПЕРАДВЯСЕЛЬНЫ ПЕРЫЯД (ПАВОДЛЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ ТРАДЫЦЫІ)

Як вядома, для беларускай вясельнай традыцыі ўласціва досыць працяглая па часе і складаная па структуры перадвясельная частка, падчас якой паміж бакамі жаніха і нявесты дасягаецца і канчаткова замацоўваецца звычайнымі і абрадава-сімвалічнымі сродкамі згода на шлюб, а таксама адбываецца паэтапнае збліжэнне прадстаўнікоў дзвюх названых абрадавых груп. Сярод абрадаў і звычайў перадвясельнай часткі адметная роля належыць заручынам (“змовінам”, “вялікім запоінам”), пасля якіх, адпаведна традыцыі, адмовіцца ад шлюбу было ўжо практычна немагчыма, а калі такое здаралася, то гэта негатыўна адбівалася на рэпутацыі жаніха і нявесты [4, с. 43; 3, с. 11].

Такім чынам, заручыны выступалі ў якасці свайго роду памежнай часавай кропкі, пасля якой распачыналася актыўная падрыхтоўка да вяселля. У гаспадарча-пабытовым сэнсе гэта быў час назапашвання неабходных для вясельнага застолля страў і напояў, завяршэння падрыхтоўкі пасагу, вясельных падарункаў і да т.п. У рытуальна-сімвалічным сэнсе заручыны інтэнсіфікавалі працэс абрадавага пераходу, які, паводле наяўных этнаграфічных і фальклорных матэрыялаў, на гэтым этапе найбольш поўна ўвасабляецца ў абрадавым тэксце нявесты. Уласна кажучы, прыкметы лімінальнага стану нявесты назіраюцца на працягу ўсяго перадвясельнага перыяду, пачынаючы ад сватання і запоін, аднак, менавіта ў прамежку паміж заручынамі і вяселлем ён набывае найбольш рэльефны выгляд. Сведчаннем пераходнага стану з’яўляюцца безасабовыя найменні (“нарочная”, “маладая”), спецыфічныя паводзіны нявесты і адметнасці яе знешняга выгляду, змест прымеркаваных да названага этапу абрадавых песень.

Апрача ўсяго пералічанага, лімінальныя характарыстыкі распаўсюджваюцца і на локус нявесты. Паводле даследаванняў А.К. Байбурына, у перадвясельны перыяд “яе “жыццёвая прастора” рэзка звужаецца і кожны выхад аказваецца значымым. Ад гэтага моманту нявеста можа перамяшчацца толькі з дапамогай і ў суправаджэнні сябровак і, па сутнасці, толькі для таго, каб запрасіць родзічаў на вяселле і развітацца са сваім атачэннем. Яна развітваецца з “белым светам”, з домам, сяброўкамі, аднавяскоўцамі нават у тым выпадку, калі яе жаніх з гэтай жа вёскі” [2, с. 66]. Наяўны беларускі матэрыял дазваляе ў пэўнай ступені пацвердзіць гэтыя высновы. Так, паводле запісаў з Віцебска-Пскоўскага памежжа, “пасля першых запоін нявеста, па магчымасці, нікуды не адлучаецца з дому, як бы саромеючыся чужых людзей, што прасватаная”; у многіх лакальных традыцыях зафіксавана абавязковая прысутнасць побач з нявестай у гэты час яе сябровак або старэйшых жанчын, што ва ўсім ёй дапамагаюць [1, с. 155; 4, с. 43–44, 226, 283; 10, с. 376]. М.Я. Нікіфароўскі ў сваіх запісах з Віцебшчыны адзначаў, што “з’яўленне нявесты ў грамадскіх месцах (у царкве, на кірмашы, на вечарынцы і інш.) можа быць небяспечным для яе, таму што тут складана засцерагчыся не толькі ад чарадзеяў псоты, але і ад простага, нязлоснага заглядвання цікаўных, сярод якіх можа знайсціся чалавек з ліхім вокам” [8, с. 56].

Лімінальныя характарыстыкі локусу нявесты досыць выразна адлюстраваны ў цыкле заручынных і перадвясельных песень. У прыватнасці, у іх фігуруе вобраз сада, дзе знаходзіцца маладая ў момант прыезду заручнікаў, пры гэтым яе паводзіны можна ахарактарызаваць як досыць дэструктыўныя: “Прыехалі заручоначкі, / Каго ж яны заручаць будуць? / Евачкі дома нету, / У садзе вішні шчыплець, / На талерачкі сыплець, / – Гніся, вішанька, гніся, / З каранём вон вярніся / Мне ў мамкі не жыці, / Па саду не хадзіці / Вішань не шчыпаці, / Красачак не рваці, / Вяночка не віці”; “Уллянкі дома нету, / Уллянка ў садочку, / З каранём вішню ломіць. / – Гніся, вішня, гніся, / З каранём

вярніся. / Мне ў таткі не быць, / Вішанек не шчыпаць, / Вяночак не віці / Дзеўкай не слыці” [5, с. 41– 42]. Разбурэнне саду як сімвалічнае знішчэнне старога статусу фігуруе і ва ўзорах кшталту “Ой, каб я знала, каб я ведала / Што мае заручыны. / Расчыніла б я, растварыла б я / У зелен сад вароцечкі. / А ўвагнала б я, а ўпусціла б я / Стада коней вараненькіх / А няхай коні, хай вараныя / Руту-мяту паламаюць” [5, с. 110].

Акрамя таго, пасля заручын, што канчаткова замацоўваюць згоду на шлюб і адкрываюць хуткую перспектыву пераезду нявесты на новае месца жыхарства, пачынаючы выглядае і сама хата нявесты: “Была хата як святліца, / А цяпер – як цямніца, / Была хата, як панская, / А цяпер – як цыганская” [5, с. 91].

Паводле сведчання даследчыка рускай вясельнай традыцыі Н.У. Зорына, засватаная нявеста “поўнасьцю адмяжоўвалася ад усіх хатніх клопатаў сям’і, становячыся “госцяй у сваім доме”. <...> Адзінымі яе заняткамі ў гэты перыяд былі прывядзенне ў парадак свайго пасагу і падрыхтоўка падарункаў для жаніха, яго родзічаў і паязжан. У гэтым ёй дапамагалі дзяўчаты з радні і сяброўкі-аднагодкі” [6, с. 65], што, зноў-такі ўказвае на лімінальны статус нявесты. З гэтымі звесткамі карэлююць і беларускія матэрыялы: “...у перадвясельны час нявеста звычайна шые бялізну для жаніха. Ёй дапамагаюць дружкі, г.зн. сяброўкі”; “увесь гэты тыдзень маладая рыхтуецца: дбае аб вянку, назапашвае касныкі, г.зн. стужкі, таму што надта шмат іх трэба, да ручнікоў прышывае трэпкі, або махры, вязаныя яшчэ ў дзяцінстве..., шые для нарачонага шлюбны вянок і два гарнітуры ўбрання, якія складаюцца з простага, з грубага палатна кашулі і такой жа пары сподняга”; “нявеста і яе паднявесніцы шыюць жаніху бялізну, “вянчальнае плацце” нявесце, вышываюць рушнікі, нарыхтоўваюць падарункі і г.д.” [4, с. 283, 329, 454]. Беларускія этнаграфічныя матэрыялы непасрэдных указанняў на вызваленне нявесты ад прац па гаспадарцы, відавочна, не ўтрымліваюць, але лагічна было б меркаваць, зыходзячы з вышэйпрыведзеных прыкладаў, што ўвесь свой час нявеста сапраўды прысвячала падрыхтоўцы да вяселля. Ускосным пацверджаннем таму могуць служыць сюжэты некаторых заручынных песень, дзе ўказваецца, што пасля таго, як бацькі “прапілі дачку”, “некаму кароў даіць”, “некаму месці хаткі”, “некаму цепліць печы”, “некаму памыць ложка”, што, на нашу думку, таксама можа ўказваць на абмежаванне гаспадарчых заняткаў нявесты ў перадвясельны час [5, с. 101]. На адмысловы статус нявесты ў роднай хаце пасля заручын указваюць і тэксты, у якіх яна адмаўляецца падаць бацькам вадзіцы: “– Да заручоная дзеванька, / Да падай бацюхну вадзіцы ... / – Ужо я табе, бацюхна, не слуга, / Ужо мая вадзіца дарага, / Да даражэй мёду і віна – / Пяць залатых ад вядра”; “А ў цябе дзетачкі меншыя, / Яны табе служачкі лепшыя: / Яны табе вадзіцы пададуць, / Яны цябе татачкам назавуць” [5, с. 118–119].

Адметным чынам лімінальныя характарыстыкі локусу нявесты ўвасабляюцца ва ўсходнепадзвінскай лакальнай традыцыі і сумежных рэгіёнах. Уласцівыя ім вясельныя галашэнні можна разглядаць у якасці своеасаблівага інструмента, з дапамогай якога адбываецца не толькі акцэнтацыя пераходнага стану нявесты, але і ў пэўнай ступені рэалізуецца сам механізм абрадавага аддзялення: “У дзень вячання, раніцой, нявеста абыходзіць усе пабудовы свайго бацькі, палі, лугі, кусты, развітваецца з імі, галосычы і прычытваючы на кожным месцы, прыпамінаючы, што там яна з сяброўкамі весела праводзіла час” (Гарадоцкі павет) [9, с. 394]. У галашэннях, зафіксаваных на Себежшчыне яшчэ ў сярэдзіне XIX ст., што прымеркаваны да падобнага абыходу, матывы аддзялення гучаць надзвычай яскрава: “Насвет маі улушкі шірокіі! / Я любіла тут хадзіць, красаватца, / Часаць сваю буйную галованьку, / Заплятаць русую косаньку, / Складаць на галаву залатой вянок” [1, с. 157]. Пры гэтым у цытаваным узоры выразна бачна падвойнасць лімінальнага статусу нявесты, якая развітваецца як з месцам свайго жыхарства, так і з дзявоцкім статусам. Падобныя абыходы з галашэннямі – фактычна апошняе рэгламентаванае традыцый перамяшчэнне нявесты ў межы свайго локусу (у шырокім сэнсе як “жыццёвай прасторы”) у дашлюбным

статусе. Варта адзначыць, што ў лакальных традыцыях Себежшчыны і Невельшчыны драматычнае развітанне нявесты са сваім локусам аказалася досыць устойлівым элементам, што пацвярджаецца экспедыцыйнымі запісамі, зробленымі расійскімі даследчыкамі на Пскоўшчыне ў другой палове XX ст.: “Вечарам, напярэдадні вяселля, баяркі вадзілі нявесту па вёсцы “галасіць”. “Все избы па дярэвни абайдуть, в каждый дом зайдуть, невесту водють”; “Завтра – свадьба, в вечере водят невесту па дярэвни. Вадили, невеста укланивалась всем и плакали, песни играли”; “За тыдзень да вяселля нявеста з сяброўкамі “хадзіла па таках”: абыходзіла ўсе пабудовы – такі, “пуні”..., “осеці”..., развітвалася “с усим будынкам са сваим”. Сяброўкі і нявеста ... “галасили, выли хадя”: «Ай, таки мае, таки, таки новыи! / Ай, цапы мае, цыпы, цапы лоўкии! / Мне па етых таках ни пахаживить, / Да мне з этым цепам ни малачивать”” [7, с. 395, 555].

Такім чынам, локус нявесты ў перыяд паміж заручынамі і вяселлем набывае выразныя лімінальныя рысы, паколькі зведвае пэўныя трансфармацыі: фактычна звужаецца да межаў хаты і двара (за выключэннем рэгламентаваных развітальных абыходаў); зведвае на сабе пэўныя трансфармацыі або дэструктыўныя ўздзеянні (матыў знішчэння саду як дзявочай прасторы, змены знешняга выгляду хаты ў абрадавым фальклоры) і да т.п. Лімінальныя характарыстыкі локусу нявесты знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі з лімінальным станам самой нявесты.

Літаратура

1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. – Вып. 2. – СПб, 1854. – С. 111–268.
2. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.
3. Беларускае вяселле: Абрад. Зычэнні. Тосты. Прыказкі. Фразеалагізмы: на матэрыяле Гродзеншчыны / М. А. Даніловіч, Н. К. Памецька, І. В. Піваварчык. – Гродна, 2000. – 131 с.
4. Вяселле: Абрад./ уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркi; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск: Бел. навука, 2004. – 683 с.
5. Вяселле: Песні. У 6 кн. / рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік – Мінск: Навука і тэхніка, 1980–1988. – Кн. 1 / склад. Л. А. Малаш. – 1980. – 680 с.
6. Зорин, Н. В. Русский свадебный ритуал / Н. В. Зорин. – М.: Наука, 2004. – 248 с.
7. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра. – В 2 т. – Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. – т. 2. – 816 с.
8. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Собраны в Витебской губернии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1897. – 336 с.
9. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. – Вып. 1–9 / Е. Р. Романов. – 1886–1912. – Вып. 8.: Быт белоруса. – Вильна, 1912. – 600 с.
10. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб., 1887–1902. – Т. 1. – Ч. 2.: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1890. – 708 с.

Ненадавец Я.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВОДНАЯ ПРАСТОРА Ў МАЛЫХ ЖАНРАХ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРА

Прыказкі і прымаўкі належаць да найбольш кароткіх жанраў вуснай народнай творчасці. Яны з’яўляюцца найбольш пашыранымі, масавымі фальклорнымі творамі, бо імі ў штодзённым жыцці карыстаюцца ў той або іншай меры амаль усе людзі для падмацавання сваіх думак і меркаванняў, для ажыўлення і ўпрыгожвання сваёй гаворкі, надаючы ёй большую яркасць і выразнасць [7, I, с. 5]. Прыказкі і прымаўкі з’яўляюцца ўзорамі народнай мудрасці. У гэтых творах адлюстроўваюцца народныя погляды на жыццё (“*Жыць – радзіме службыць*”), на працу (“*Адклад не ідзе ў лад*”), адносіны да радзімы (“*У сваім краі, як у раі*”) і г.д. [4, с. 128]. Як адзначае народ: “*У прыказцы –*

праўда святая” [7, II, с. 189].

Надвор’е адыгрывала найважнейшую ролю ў жыцці чалавека працы. Продкі верылі, што пакуль першы гром не загрыміць, то зямля не ачысціцца, не ажыве: “*Да першага гому зямля не ачышчаецца*” [7, I, с. 52]; “*Пакуль гром не загрыміць, зямля не адтае*” [7, I, с. 104]. Спрактыкаваныя людзі па велічыні хмары прадказвалі, які будзе дождж (малы ці вялікі): “*Не ўсякая хмара дажджу дае*” [7, I, с. 53]; “*З вялікае хмары малы дождж*” [7, I, с. 53]; “*З вялікага гому малы дождж*” [7, I, с. 53]; “*З малой пучыны бываець часам вялік дождж*” [7, I, с. 53]. “*Дождж у пору – усё роўна што золата*” [7, I, с. 54]; “*Будзе дождж – будуць і грыбы*” [7, I, с. 54]. Вяскоўцы ў вялікай ступені залежалі ад нябеснай вільгаці. Фіксаваліся нават ледзьве прыкметныя драбніцы. Аказвалася, што па тым, як усё з імі адбывалася ў прыродзе, людзі многае прадказвалі.

Чалавек лічыў, нават быў упэўнены ў тым, што калі дождж ідзе ў спрыяльны для роста збожжа час, то ўсё будзе ў прыродзе буяць: “*Як ідзе дождж у сакаўцы, то хлеба будзе ў рукаўцы, а як ідзе дождж у маі, то хлеба будзе і на гультая*” [7, I, с. 107]; “*Цёплы апрэль, а мокры май – будзе жыта так, як гай*” [7, I, с. 79]; “*Красавік з вадою – май з травою*” [7, I, с. 79]; “*Красавік ваду падбірае, красачкі пушчае*” [7, I, с. 104]; “*Май дажджлівы – год урадлівы*” [7, I, с. 80]; “*У маі дождж – на ніве розж*” [7, I, с. 80]; “*Як дождж на Юр’я, то будзе хлеб і ў дурня*” [7, I, с. 99]; “*Які ні дажджышка, а людзям аддышка*” [7, I, с. 55].

Але часта згадвалі яшчэ і пра тое, што залішні дождж перашкаджаў працаваць (прыбіраць збожжа, не спрыяў працы, не прыносіў карысці, а адну толькі шкоду): “*Як будзем касіць, дажджу не будзем прасіць*” [7, I, с. 54]; “*Дождж не тады ідзе, як просяць, але тады, як косяць*” [7, I, с. 54].

Чалавек працы назіраў розныя жыццёвыя абставіны, у выніку пераадолення якіх станавіўся мудрэйшым, потым навучаў іншых: “*Слёзы – вада, галаве – бяда*” [7, II, с. 471]; “*Кроў не вада, разліці шкада*” [7, II, с. 48]; “*Каля вады ходзячы, намочышся, каля агню – апячэшся*” [7, II, с. 190]; “*Колькі вады ні пі, а п’яны не будзеш*” [7, II, с. 191]; “*Хоць з вадою, абы не з бядою*” [1, с. 41].

Сустракаюцца варыянты, калі чалавек чакае абяцанага вельмі доўга і таму параўноўвае гэты працэс з цячэннем вады: “*Многа вады ўплывець, пакуль чалавек таго дажывець*” [7, II, с. 472]; “*Многа вады ўпадзе, пакуль тое будзе*” [7, I, с. 92].

Водная прастора прысутнічае ў тэме Радзімы (Бацькаўшчыны), родных мясцін: “*Няма смачнейшай вадзіцы, як з роднай крыніцы*” [1, с. 59]; “*Чым за морам віно піць, лепш з Нёмана вадзіцу*” [1, с. 60].

Падкрэслівалася значэнне вады для чалавека і ў бытавым плане: “*Хлеб і вада – няма галада*” [7, I, с. 232]; “*Калі ёсць хлеб да вада, нету галада*” [7, I, с. 232]; “*Калі ёсць хлеб і вада, то не бяда*” [7, I, с. 232]; “*Хлеб і вада – маладзецкая яда*” [7, I, с. 233].

Вада шырока выкарыстоўвалася ў малых жанрах, дзе высмейваліся лягота, празмерная гаварлівасць, п’янства, буянства і г.д.: “*І кашы не хачу, і па ваду не пайду*” [7, II, с. 274]; “*Работа вады не варта, што ў хлеб льюць*” [7, II, с. 291]; “*Не варта той вады, што ў хлебе*” [7, II, с. 291]; “*Што па вадзе плыве – не пераняць, што людзі гавораць – усё не пераслухаць*” [7, II, с. 389]. Гэтыя прыказкі звяртаюць сваю ўвагу на п’янства ў грамадстве: “*Хмель не вада – чалавеку бяда*” [7, II, с. 351]; “*Вада жывіць, а гарэлка губіць*” [7, II, с. 351]; “*П’янаму і мора па калена*” [7, II, с. 356]; “*П’янаму мора па калена, а лужа – па вушы*” [7, II, с. 356].

Прыказкі і прымаўкі часта з’яўляліся павучальнымі, пры гэтым у іх выкарыстоўваўся архетып вады: “*Не плюй у ваду: згадзіцца напіцца*” [7, II, с. 458]; “*Не плюй у воду: часам трэба будзе напіцца*” [7, II, с. 458]; “*Не плюй у крыніцу: прыдзеш па вадзіцу*” [7, II, с. 458]; “*Не плюй у калодзеж, мо, прыдзецца напіцца*” [7, II, с. 458].

У загадках, у якіх выкарыстана вада, ужываўся пэўны падтэкст у залежнасці ад поглядаў на розныя з’явы жыцця: “*Як і ў іншых фальклорных творах, у загадках адлюстраваліся погляды народа, яго адносіны-сімпатыі, антыпатыі – да розных з’яў*

жыцця: павага да хлеба. У загадках выяўляліся фантазіі народа, яго розум, кемлівасць, дасціпнасць, пачуццё гумару. Таму загадкі маюць вялікае пазнавальнае і выхаваўчае значэнне” [4, с. 59]. У іх (загадках – Я.А.) часта гаворыцца пра прыроду і чалавека, а іменна: ваду, мора, раку, ручай, крынічку, нябесную вільгаць. Адказам выступае слова “вада”: “*Без ног бяжыць (вада)*” [3, с. 32]; “*Без ног бяжыць, без век (без вачэй) глядзіць (вада)*” [3, с. 32]; “*Наліць – нальеш, панесці – не панясеш*” [3, с. 32]; “*Важу, важу – не выважу, нашу, нашу – не вынашу (вада)*” [3, с. 33]; “*Там бурліць, там шуміць, а часта работу робіць (вада)*” [3, с. 33].

У некаторых прыкладах вада выступае ў спалучэнні з каменем, з травой, з раслінай: “*Адно кажэ – бяжым, другое кажэ – ляжым, а трэцяе кажэ – калываймаса (вада, камень, трава)*” [3, с. 32]; “*Адно кажэ – бяжым, другое – ляжым, трэцяе – стыйма і варушэмся (рака, камень, трасціна)*” [3, с. 32].

Адзначалася, што вада лічылася для чалавека найважнейшай стыхіяй у свеце: “*Сутула, гарбата, а сілы багата – і конь таго не звязе, што яна знясе (рака)*” [3, с. 33]; “*Тут бурліць, там шуміць, а часта работу робіць (рака)*” [3, с. 33]; “*Вясной конік іграе, а летам аддыхае (вада ў ручаі)*” [3, с. 33]; “*Чыстае, хорошае, цэлае лета цвіце, а насення няма (вада крынічная)*” [3, с. 35].

Немалаважную ролю ў загадках адыгрывае тэма дажджу. Нябесная вільгаць, як мы ўжо адзначалі вышэй, з’яўлялася вырашальнай субстанцыяй для чалавека: “*Ішоў даўгавяз, у сырую зямлю ўвяз (дождж)*” [3, с. 43]; “*І тонкі, і доўгі, а з травы не відаць (дождж)*” [3, с. 43]; “*Як ляцеў, то зіхацеў, а як упаў, то чорны стаў (дождж)*” [3, с. 43].

Прыгадаем тэксты ўстойлівых выразаў, якія выкарыстоўваліся ў жыцці для высмейвання розных адмоўных з’яў. Водная прастора адыгрывае ў іх адну з асноўных роляў: “*А вада яго ведае (знае)!*” [2, с. 27]; “*Лье ваду ў рэшата*” [2, с. 67]; “*Паглядзіся ў воду, якога ты роду*” [2, с. 89]; “*Пусціў ічупака ў рэчку*” [2, с. 99].

Тое ж самае можам сцвярджаць і пра скорагаворкі: “*Ішоў грэка цераз рэку, бачыць грэка ў рацэ – рак; грэка руку ў рэку ўсунуў, рак за руку грэка цап!*” [2, с. 137]; застольныя жарты: “*Як нап’еца – на бок мора*” [2, с. 160]; пры розных работах: “*Сячы, сячы, дождж, на дзедаў плеш нам на кулеш*” [2, с. 177]. Шырока ўжываецца вада ў праклёнах і жартоўных праклёнах: “*Каб ты на вадзе хадзіў і ніць прасіў!*” [2, с. 218]; “*А бадай жа ты ў вадзе стаяў і ніць прасіў*” [8, с. 61]; “*Каб ты ніць маліла, сама стоячы ў вадзе*” [8, с. 61]; “*Каб цябе дождж намачыў!*” [2, с. 240].

Найбольш часта раскрываецца значэнне воднай прасторы ў параўнаннях, звязаных з вадою, воднай прасторай, нябеснай вільгацю: “*Баіцца як чорт (д’ябал) свянцовай вады*” [2, с. 284]; “*Будзь здаровы, як вада*” [1, с. 369]; “*Грошы, як вада*” [1, с. 376]; “*Выбіраецца як чайка за мора*” [2, с. 295].

Важная месца займае вада ў фразеалагізмах. “Яны ўяўляюць вельмі складаную з’яву, якая адлюстроўвае спосаб жыцця і характар народа, яго гісторыю, духоўнае жыццё і псіхалогію, нацыянальныя традыцыі і звычаі, этнічны быт, тэмперамент народа” [8, с. 4]. Пра людзей, якія пабачылі шмат чаго на сваім вяку, кажуць: “*Прайсці (праз) агонь і ваду і медныя трубы*” [5, I, с. 49]; “*Прайсці агні і моры*” [8, с. 27]; “*Прайсці агонь і воду*” [8, с. 28]; “*Агонь і воды і цьму перашкод*” [8, с. 28]. Сустрэкаюцца прыклады, у якіх гаворка вядзецца пра нястрыманых, занадта гарачых па тэмпераменце людзей: “*У гарачай вадзе купаны*” [5, I, с. 548]; пра тое, што любую жыццёвую сітуацыю неабходна ацэньваць рэальна, бо: “*У ціхай вадзе чэрці водзяцца*” [8, с. 61]; адзначалася празмерная балбатлівасць: “*Вада не трымаецца*” [5, I, с. 145]. Калі не трэба было спяшацца, прымаць паспешлівых дзеянняў у якой-небудзь справе, маўляў: “*Дождж за карак (за шыю) не лье*” [5, I, с. 342]. Пра людзей, якія звычайна гавораць штосьці пустое або збіваюць з толку іншых, сустракаем наступныя прыклады: “*Ліць (пераліваць) ваду*” [5, I, с. 580]; “*Слоўная вада*” [8, с. 61] ці “*Каламуціць (муціць) ваду*” [5, I, с. 476]; “*Муціць воду*” [8, с. 82]. Аднак, у той жа час пра занадта ціхіх, маўклівых, баязлівых, гаварылі: “*Вады не замуціць*” [5, I, с. 406].

Вельмі часта ў малых жанрах закраналі тэму вады, воднай прасторы, калі імкнуліся выкрыць чые-небудзь злыя намеры ці ўчынкі: “*Выводзіць (вывесці) на чыстую ваду*” [5, I, с. 206]; “*Выплысці на чыстую воду*” [8, с. 82]. Таксама ў выпадку, калі неабходна было знішчыць, схаваць сляды доказаў віны: “*Хаваць канцы ў ваду*” [5, II, с. 510]; ці такі прыклад: “*Як (нібы, што) у ваду кануў*” [5, I, с. 486]; “*Як у ваду ўпаў*” [8, с. 61].

Фразеалагізмы падкрэсліваюць працавітасць ці, наадварот, ляготу, абыхавасцю да справы: “*Вазіць ваду*” [5, I, с. 147]; “*У тры ручаі (пот цячэ)*” [69, II, с. 294]; “*Вада з гуся*” [8, с. 60]; “*Што з гуся вада*” [5, I, с. 17]; “*Як вада на кола*” [8, с. 61].

Адным словам, у фальклоры закраналіся многія матывы, выпадкі, звязаныя з рознымі жыццёвымі сітуацыямі. Напрыклад, калі чалавек быў смелы і нічога не заўважаў на сваім шляху, то адзначалася: “*Мора на калена*” [5, II, с. 45]; калі людзі былі падобныя адзін на аднаго: “*Як (нібы) дзве кроплі вады*” [5, II, с. 532]; калі гаварылася пра пустабрэха, то адзначалі: “*Брахаць на ваду*” [5, II, с. 118]; пра сваіх далёкіх родных падкрэслівалі: “*Дзесятая вада на кісялі*” [5, I, с. 145]; калі прайшло многа часу, то: “*З вадой сплыў*” [5, I, с. 374]; “*Травою зарасло і вадой сплыло*” [1, с. 465].

Адзначым, што водная прастора шырока прадстаўлена ў малых жанрах беларускага фальклору: прыказках і прымаўках, загадках, выслоўях, фразеалагізмах. У іх закранаюцца розныя з’явы чалавечага жыцця – праца, родны край, лягота, п’янства і г.д. Вада для людзей, у якімсьці плане, з’яўляецца неад’емным атрыбутам, што дапамагае яму ў паўсядзённасці, у гаспадарцы, але часта сустракаюцца моманты, калі наадварот – вада губіць, а дождж залівае. Але ў большасці выпадкаў, мы закраналі тэму вады з боку праяўлення своеасаблівай дапамогі чалавеку.

Літаратура

1. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склаў Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
2. Выслоўі / склад., сістэматызацыя тэкстаў, уступ. артыкул і камент. М. Я. Грынבלата. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 520 с.
3. Загадкі / Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 488 с.
4. Лазарук, М. А. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў: Дапаможнік для настаўнікаў / М. А. Лазарук, А. Я. Ленсу. – Мінск: Нар. Асвета, 1983. – 191 с.
5. Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы / І. Я. Лепешаў // У 2 т. – Мінск: БелЭн, 1993. – Т. 1: А–Л. – 590 с. – Т. 2: М–Я. – 607 с.
6. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах / кн. 1; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 560 с. – Кн. 2, 1976. – 616 с.
7. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах / кн. 1; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 560 с. – Кн. 2, 1976. – 616 с.
8. Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа: Звыш 6 000 слоўн. арт. / уклад. А. С. Аксамітаў [і інш.]; пад рэд. А. С. Аксамітава. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 655 с.

Паўлава А.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЯСЕЛЛЕ НА ВЕТКАЎШЧЫНЕ

Асновай грамадства ў розныя гістарычныя эпохі з’яўляецца яго самая малая ячэйка – сям’я, таму стварэнне новай сям’і заўсёды было важнай падзеяй для кожнага народа. Беларускі народ на працягу некалькіх стагоддзяў складаў свой традыцыйны нацыянальны і рэгіянальны шлюбны абрад, якога прытрымліваліся ўдзельнікі вяселля пры выкананні шматлікіх рытуалаў і абрадавых дзеянняў на розных яго этапах. Паступова складваліся няпісаныя сацыяльныя і нарматыўныя правілы паводзін, дзеянняў, абавязкаў, узаемаадносін паміж рознымі асобамі – вясельнымі чынамі і іншымі ўдзельнікамі абраду стварэння маладой сям’і [6, с. 107]. Беларускае вяселле, падобна шлюбнай абраднасці іншых славянскіх народаў, складаецца з трох асноўных

перыядаў: перадвясельнага, уласна вясельнага і паслявясельнага. У рытуал кожнага з гэтых этапаў уваходзіць шмат разнастайных абрадавых дзеянняў, якія паходзяць з глыбокай старажытнасці, маюць у аснове сваёй шматгадовыя ўстойлівыя традыцыі. Неабходна адзначыць, што развіццё нацыянальнай беларускай культуры з цягам часу змяняла вясельны абрад, пераасэнсоўвала функцыянальнасць некаторых яго рытуалаў і абрадавых дзеянняў. Паводле даследчыкаў і збіральнікаў беларускага фальклору, для некаторых рытуальна-абрадавых дзеянняў характэрны агульнанацыянальныя і нават агульнаславянскія рысы, якія вызначаюцца рэгіянальнымі і лакальнымі асаблівасцямі. Даследаванні вучоных сведчаць пра тое, што ў старажытныя часы амаль паўсюдна ў вёсках Веткаўскага раёна Гомельшчыны падчас святкавання традыцыйнага вяселля выконваліся наступныя этапы шлюбнага абраду: перадвясельны (“сватанне”, “заручыны”, “ёлка”, “зборная субота”, “выпяканне каравая”); уласна вясельны (“прыезд жаніха”, “выкуп “ёлачкі”, сябровак нявесты, яе касы, самой маладой”, “пасад маладых”, “абыход сватам з маладымі тройчы па ходу сонца вакол стала”, “благаслаўленне маладых на шлюб бацькамі маладой”, “ад’езд да царквы”, “вянчанне”, “сустрэча маладых у доме бацькоў нявесты”, “святочнае застолле ў маладой”, “выкуп вясельнага каравая” (з віншаваннямі і пажаданнямі), “падарункі нявесце”, “выкуп прыданага нявесты”, ад’езд нявесты ў хату маладога”, “сустрэча маладых бацькамі жаніха”, “упрыгожванне нявестай хаты свёкраў”, “застолле ў хаце маладога”, “дзяльба вясельнага каравая”, “віншаванне і адорванне маладых”, “першая шлюбная ноч”); паслявясельны (“сустрэча маладых пасля першай шлюбнай ночы”, “агляд прасціны і кашулі маладзіцы”, “хаджэнне па ваду да калодзежа”, “святочнае застолле, скокі, песні”, “карэнне”, “банкет”, “ад’езд родзічаў маладзіцы дадому”). Разам з тым, пры ўсім падабенстве рытуалаў і абрадавых дзеянняў, што выконваліся падчас здзяйснення шлюбнага абраду, у розных вёсках Веткаўскага раёну назіраюцца лакальныя адметнасці на кожным з яго этапаў.

Сватанне нявесты з’яўляецца адным з важнейшых рытуалаў перадвясельнага перыяду. У старажытнасці час сватання і вяселля выбіраўся ў залежнасці ад рэлігійных святкаванняў. Вучоны М. Ф. Сумцоў суадносіў падзеі чалавечага жыцця з прыроднымі нябеснымі з’явамі. Згодна з навуковай тэорыяй гэтага вучонага, “з зараджэннем асабістага шлюбу, як пэўнай формы злучэння двух палоў, узнікла вераванне ў шлюбныя сувязі неба і зямлі, сонца і зямлі, сонца і месяца, месяца і вячэрняй зоркі... Нябесныя свяцілы атрымалі значэнне жывых, чалавекападобных істот, якія любяць адзін аднаго, часам пакутуюць рэўнасцю, гневаюцца, не пазбаўлены зайздрасці. Яны не заповолілі ў зоамарфічнай або часцей антрапамарфічнай форме з’явіцца вярхоўнымі арганізатарамі чалавечага шлюбу, прычым надалі апошняму веліч і бляск, аблілі яго нябесным святлом сілы і радасці” [5, с. 4–5]. Напрыклад, у сваты, як правіла, хадзілі ў “шчаслівыя дні”, якімі лічыліся аўторак і чацвер. “Нешчаслівай” у старажытных жыхароў большасці вёсак Веткаўшчыны лічылася лічба “трынаццаць”, тады як даты “тры”, “пяць”, “сем” і “дзевяць” былі шчаслівымі і для сватання, і для святкавання ўласна вяселля [2, с. 105]. Не заўсёды бацькі згаджаліся з выбарам хлопцам дзяўчыны, па-рознаму ставіліся да яго жадання святкаваць шлюбавіны. У тым выпадку, калі хлопец збіраўся заслаць сватоў да дзяўчыны, да якой ён заляцаўся, а яго бацькам маладая была не да спадабы, у сваты не хадзілі. Бацькі гаварылі сыну: “*Яна дзеўка плахога роду. А шукай сабе хорошаю, штоб бацька хорошы быў, матка хорошая была. А тая, што па вуліцы ходзе, языком брэша, тая табе не трэба*” (в. Рэчкі) [2, с. 98]. Звычайна, да таго, як адправіцца ў сваты, адбывалася абрадава-рытуальнае дзеянне пад назвай “заказы”, калі бацькі маладога ішлі да хаты маладой і дамаўляліся з яе бацькамі аб тым, у які дзень яны прыйдуць у сваты (в. Стаўбун) [2, с. 112]. Вяселле рабілі ў перыяд ад Хрышчэння, пасля таго, як пап’юць асвячоная вады, на Каляды і да Вялікага Паста. Грэшным лічылася святкаваць вясельныя ўрачыстасці ў Піліпаўку, Спасаўку, Пятроўку. Інакш здзяйснялі гэтае адказнае рытуальна-абрадавае дзеянне ў вёсцы

Казацкія Балсуны, дзе сватанне і заручыны адбываліся адначасова. Падчас выканання гэтых рытуалаў і абрадавых дзеянняў, згодна з мясцовымі традыцыямі і звычаямі, выконвалі адпаведныя перадвясельныя песні: *“Як пойдзем мы на заручыны, / Усе дзвяраткі пазакручаны. / Пакуль дзверы адкруцілі, / Так Танечку заручылі. / Заручылі там Танечку, заручылі, / За таго парня халастога, / Халастога, нежанатага”* [2, с. 129].

Па сведчанні сталых жыхароў вёсцы Шарсцін, да сватання, найперш у хату бацькоў нявесты прыходзілі свацця, маці хлопца, ці яго х’росная маці, або блізкая сваячка, – у прапыткі. Сваццяй звычайна бралі гасцінную, гаваркую і дасціпную жанчыну. У прапытках падчас перамовы высьвятлялася, згодна ці не дзяўчына пайсці замуж за гэтага хлопца. У выпадку станоўчага адказу, бакі дамаўляліся, у якой дзень прыходзіць у сваты, старанна рыхтаваліся да гэтага адказнага рытуальна-абрадавага дзеяння. Бацькі не заўсёды ўлічвалі жаданне сына пайсці ў сваты да дзяўчыны, у якую ён заляцаўся. Пасля таго, як бацькі хлопца вырашылі ажаніць сына, узяўшы ў разлік, перадусім, гаспадарчыя клопаты сям’і, бацька разам з хросным раіліся, падыдзе хлопцу гэтая дзяўчына, ці не. У разлік бралася заможнасць бацькоў нявесты: колькасць галоў жывёлы, зямельны надзел. Неабходна адзначыць, што знешні выгляд, прыгажосць нявесты, яе адукацыя ў тыя даўнія часы не мела для бацькоў хлопца ніякага значэння. Значная ўвага ўдзялялася працавітасці дзяўчыны, яе здольнасці да гаспадарчай працы. Калі пасля доўгай развагі выходзіла, што дзяўчына падыходзіць бацькам маладога, вырашалі адпраўляцца ў сваты. Жаданне хлопца пры выбары нявесты не заўсёды мела галоўнае значэнне. Амаль ва ўсіх мясцінах Веткаўскага раёна ў сваты хадзілі сват (хросны бацька), бацька і малады. Прысутнасць маладога на сватанні лічылася ў гэтых мясцовасцях неабавязковай, але ў некаторых вёсках, у прыватнасці, у вёсцы Казацкія Балсуны, яна была неабходнай [2, с. 135]. Галоўнай асобай сярод вясельных чыноў лічыўся звычайна старшы сват, які выконваў галоўную ролю на кожным з этапаў вясельнага абраду, асабліва важныя функцыянальныя абавязкі даводзілася выконваць яму пры здзяйсненні рытуальна-абрадавага дзеяння “сватанне”, ад вынікаў якога залежала, адбудзецца вяселле паміж хлопцам і дзяўчынай, ці не. Сват павінен быць мужчынам сярэдніх гадоў, абавязкова жанатым, мець дзяцей, валодаць іншасказаннем, пачуццём гумару, добра ведаць мясцовыя звычаі і традыцыі, быць паважаным чалавекам у вёсцы. Прыходзілі ў сваты позна ўвечары, каб суседзі не бачылі, не судзілі, каб ніхто не сурочыў, на месячнай поўні, каб, згодна са старадаўнім павер’ем, маладым было поўнае шчасце. Здараліся выпадкі, калі хлопец хадзіў да дзяўчыны ў сваты па сем разоў, пакуль яе бацькі не згаджаліся аддаць дачку. Лічылася таксама непрыемным, калі бацькі дзяўчыны ўжо першым сватам давалі згоду, паказвалі, такім чынам, што дачка ім непатрэбна, і яны рады збавіцца ад яе. Але, у іншым выпадку, калі дзяўчына неаднаразова адмаўляла сватам, аб яе паводзінах рабілася вядома аднавяскоўцам, і яна магла ніколі не выйсці замуж, паколькі раззлаваныя сваты намазвалі браму дзёгцем. Маці маладога давала свату гарэлку, бохан хлеба, адмыслова спечанага і загорнутага ў святочны ручнік, і асвечаную соль. Перад выхадам з хаты маладога сват павінен пастаяць каля печы і дакрануцца да яе далонямі, каб справе спрыяў поспех. І ў тым выпадку, калі дзяўчына, да якой ішлі ў сваты, жыла з хлопцам на адной вуліцы, і калі яна была з іншай вёсцы, да хаты яе бацькоў ніколі не рухаліся напрамкі, а толькі абходным шляхам, каб не звяртаць на сябе ўвагу аднавяскоўцаў. Падышоўшы да хаты дзяўчыны, сват стукаў у браму і гаварыў з гаспадаром іншасказальнай мовай: “Казалі людзі, нібы ёсць у вас цялушка?” Атрымаўшы станоўчы адказ, сват паведамляў: “А ў нас ёсць малады бычок”. Пасля таго, як бацька дзяўчыны згаджаўся пабачыць бычка і паказаць сватам цялушку, зачыненая брама адчынялася, і гасцей запрашалі ў святочна ўпрыгожаную хату. Нявеста кожнаму, хто прыйшоў да яе ў сваты, нізка кланялася, і кожнага з гасцей мусіла пацалаваць. Сваты садзіліся на лаву пад вокнамі, што выходзілі на вуліцу, а хлопец і дзяўчына не павінны былі садзіцца за стол, яны амаль

увесь час, пакуль доўжыліся перамовы бакоў, мусілі заставацца каля парога (в. Неглюбка, Веткаўскага раёна) [2, с. 126]. У застоллі размова некаторы час доўжылася іншасказальна, потым бакі пераходзілі да асноўнай перамовы. Сватам спявалі: *“Пусці, сватачка, у хатачку, / Ой, сядзім жа мы ў запечку, / Дасце чарачку – мы выпім, / Дасце другую – мы тую, / А за трэцяю дзянькую. / А хваліўся сват, што багат, / Што на тры гумны малоцяць, / А ў первам гумне – стук да грук, / А ў другом гумне – чорны мак, / А ў трэцім гумне – хадзі так”* [2, с. 99].

Старшы сват на працягу сватання неаднойчы прымаўся ўсхваляць годнасць жаніха, узвялічваць яго добрыя якасці, перш за ўсё, працавітасць, кемлівасць, лагоднасць, пашану да бацькоў. Старшы сват, ведучы нетаропкія перамовы з бацькамі дзяўчыны, да якой яны прыйшлі ў сваты, няўмысна звяртаў увагу прысутных на заможнасць бацькоў маладога, наяўнасць у іх значнай колькасці зямельнага надзелу, багатай хаты, жывёлы, хатняй птушкі і г. д. Пасля доўгай размовы гаспадары запрашалі гасцей пачаставацца рознымі прысмакамі. У час застолля выконваліся разнастайныя вясельныя песні, пры гэтым значная большасць фальклорных песенных тэкстаў прысвячалася дзяўчыне, якую сваталі: *“Стаяла, буяла ў агародзе канопліччай, / Не даў ёй ветрык яшчэ болей настаяці. / Гуляла, красавалася Валя, / Не даў ёй Коля яшчэ болей пагуляці, / Коскай памахачі. / Расплёў ён ёй косачкі, / Разліў ён ёй слёзачкі”* [4, с. 164] (в. Прысно, Веткаўскі раён). Калі дзяўчына была сірата, ёй спявалі: *“Зялёная вярыначка, / Чаго ў цябе явяроў многа. / Зялёнага ніводнага, / Карэнейка ніводнага... / Маладая Ганначка, / Чаго ў цябе бацькоў многа, / А роднага ніводнага, / Парадачку нісоднага...”* [2, с. 107–108].

У шэрагу выпадкаў рашэнне аб шлюбе маладых прымалі менавіта сваты і бацькі дзяўчыны, не пытаючыся згоды ў хлопца і нявесты. Напрыканцы сватання бацька браў за руку нявесту, сват – жаніха, і зводзілі іх разам. З гэтага часу дзяўчыну называлі “маладая”, а хлопца – “малады”. У знак згоды на шлюб нявеста адорвала сватоў саматканымі вышыванымі ручнікамі (перавязвала праз правае плячо), бацьку маладога – дадаткова – уласнаручна пашытай кашуляй, дружак жаніха – паясамі, а маладога – вышыванай кашуляй, поясам і шаўковай хустачкай. Будучай свякрусе маладая перадавала праз сватоў бутэльку гарэлкі, абвязаную чырвонай стужкай, бохан спечанага хлеба, загорнуты таксама ў святочны ручнік. Перад развітаннем сватам спявалі: *“Сіня груба навалілася – / Наша Танечка заручылася / За свайго парня красівага, / неженатаго, ічаслівага”* [2, с. 135]. У вёсцы Глухаўка ў знак згоды на шлюб маладая рабіла бацькам маладога асаблівыя падарункі: бацьку жаніха – святочны ручнік, маці – шаўковую хустачку. У старажытныя часы сваты вёсцы Старое Сяло, прыходзячы ў хату бацькоў дзяўчыны, якую вырашылі засватаць, пускалі вялікі гарбуз па падлозе ў той бок, дзе стаялі бацькі нявесты. Паводле старадаўніх звычаяў і мясцовых традыцый, калі гаспадар падымаў гарбуз і ставіў яго на стол, то сваты мелі права праходзіць і сядзець на лаву для ганаровых гасцей. У выпадку, калі гарбуз пускалі назад, гэта адзначала, што пара не складваецца, і сваты рушылі дамоў. Абрадавае дзеянне з гарбузом тлумачылася або тым, што дзяўчына не захацела выйсці замуж за гэтага хлопца, або яе бацькам жаніх быў не да спадобы [1, с. 224].

Прыкладна праз тыдзень пасля паспяховага сватання ў хаце бацькоў нявесты адбываліся “заручыны”, на якіх бакі канчаткова згаварваліся аб умовах вяселля, што мусіла адбыцца ў хуткім часе. Звычайна на Веткаўшчыне вяселле гулялі на Каляды. На заручынах сяброўкі і сваці маладой упляталі ёй у касу стужку, каб нявеста да вяселля не мусіла спяваць. Па звестках сталых жыхароў вёсцы Глухаўка, ад заручын да вяселля нявеста павінна была насіць толькі адну заплеченую касу. Гэта азначала, што дзяўчына развітваецца са сваім папярэднім дзявоцым бестурботным жыццём у раскошы бацькоўскай любові і пяшчоты. Увечары, калі адбываліся “заручыны”, нявеста збірала ў сваёй хаце сябровак, свашак, баярак і бальшонак, якія выконвалі сватам шмат вясельных песень. Так, спявачкі з вёсцы Раманаў Лес выконвалі адну з наступных

песень, адрасаваных маладой: *“Ляцелі галкі ў чатыры рады, / Зязюля наперадзе. / Галачкі ўпалі, зашчэбеталі, / Зязюля закукавала. / Шлі дзевачкі ў чатыры рады, / Аленка наперадзе. / Дзевачкі селі, песні запелі, / Аленка заплакала”* [2, с. 120].

На заручынах у вёсцы Шарсцін Веткаўскага раёна бацькі маладой і маладога ставілі хлопца і дзяўчыну насупраць адзін аднаго і перавязвалі ім рукі ручніком, які загадзя вышывала нявеста. Пасля “заручын” ні малады, ні маладая ўжо не мелі права адмовіцца ад шлюбу, нездарма раней на вёсцы гэтае абрадава-рытуальнае дзеянне мела дадатковую назву – “рукабіццё”. У шэрагу вёсак Веткаўскага раёна, напрыклад, у вёсцы Неглюбка, на заручыны звычайна аддавалі залог – шаўковую вышываную хустачку, які назад не вяртаўся. Паводле мясцовых звычаяў, у гэтым раёне сваякруха і нявеста абменьваліся паміж сабою адмыслова спечанымі боханамі хлеба, загорнутымі ў святочныя ручнікі. Акрамя таго, маладая адорвала свёкра, сваякруху і брата сваякрухі ў час заручын ручнікамі, кавалкамі палатна, паясамі і наміткай. Трэба адзначыць, што гарэлка, якую выпівалі на працягу кожнага з перадвясельных рытуалаў, асабліва падчас “заручын”, сведчыла не аб прыхільнасці жыхароў беларускай вёсцы да гуляння і п’янства, а аб цвярдзэнні дадзенага бакамі слова адносна будучага лёсу маладых. У некаторых вёсках Веткаўскага раёна, напрыклад, у вёсцы Казацкія Балсуны, пасля заручын, па сведках сталых жыхароў, адбывалася абрадава-рытуальнае дзеянне пад назвай “пераглазіны”, на якіх бакі канчаткова дамаўляліся аб умовах святкавання вяселля.

У апошні вечар напярэдадні вячання маладая развіталася са сваім дзявоцтвам, ладзіла ў сваёй хаце абрадава-рытуальнае дзеянне, якое ў розных мясцінах Веткаўскага раёна мела назву “дзявочнік” (“зборная субота”, “вянкі”, “ёлка”), на якое загадзя запрашала сваіх сябровак, сваячак і баярак: *“Хадзіла дзевачка на сенажаці, / Катала лозу, садзіла рожу, / Садзіла рожу, сеяла руту. / Сеяла руту, прасіла падругу, / Прасіла падругу. / Збярыцеся, дзевачкі, у суботачку, / Да віце ж вянок да захаду / Сонейка. / Успамінайце ж мяне, што / Гадзіначку”* [1, с. 230].

Раніцай гэтага дня малады з дружкам (паджанішнік) ішлі ў лес па “ёлку”, прыносілі прывабныя галінкі каліны, яліны, яблыні або вішні, аддавалі дзяўчатам і рушылі дадому, каб вярнуцца ўвечары з музыкай, падарункамі для маладой і гасцінцамі для яе сябровак. Сяброўкі “завівалі” (ўпрыгожвалі) “ёлачку” кветкамі з рознакаляровага паперу, яблыкамі, маленькімі свечкамі. Жыхары вёсцы Раманаў Лог рабілі “ёлачку” з галінак бярозы, упрыгожвалі штучнымі кветкамі з паперы, ставілі ў кадушку з зернем, потым – на прыгожа ўбраны, засланы белым абрусам, стол. Сяброўкі нарачонай збіраліся вакол святочна ўпрыгожанага стала, рыхтавалі вясельныя ўпрыгожванні для галоўных дзеючых асоб свята і вясельных чыноў, і спявалі шмат песень, чакаючы прыезду маладога і яго дружны: *“Ёлачка зіму, лецячка зялёна, / Наша Юлечка ў чацвер была вясёла, / К вянку збіралась, касу часала. / Ляцела наша ластаўка ўчора к вам, / Хоць заляцела, не заляцела, няхай вам. / А хоць вы на ёй усе пер’яйка абскубіце, / А толькі да нам усю праўдачку скажыце”* [2, с. 101].

Дзяўчаты імкнуліся, каб “завітая” імі “ёлачка” была як мага больш прыгажэйшая і ярчэйшая. Яны ўпрыгожвалі галінкі каляровымі шаўковымі стужкамі пад фальклорныя песенныя матывы: *“Ты, ёлка, ёлка барова, / Ты ў боры росла, шумела, / Дорогою шла, звінела, / А пуд дзверы прыйшла, соўяла, / А на stole стала, заззяла / І ўсіх дружочэк сабрала”* [У 3].

Бліжэйшыя сяброўкі і дружкі маладой шылі для яе фату, рабілі штучныя кветкі для дружоў маладога. Пакуль адны дзяўчаты “завівалі” ёлачку, рыхтавалі іншыя неабходныя для вясельных урачыстасцей рэчы, дружка нявесты (паднявесніца) упрыгожвала абраз у чырвоным куце хаты, іншыя сяброўкі маладой павінны былі да вяселля пашыць новыя святочныя ручнікі. Так, напрыклад, у вёсцы Казацкія Балсуны ў старажытныя часы абраз упрыгожвалі рознакаляровымі, часцей за ўсё, чырвонымі стужкамі з паперу, і вышываным саматканым ручніком [1, с. 233]. Сумны настрой

маладой дзяўчыны знаходзіць адлюстраванне ў жаласных тэкстах вясельных песень, што выконвалі сяброўкі, падтрымліваючы нявесту: *“Ты кленова да лісцінонька, / Куды тебе да вецер несе: / Ці на луг, ці на долину, / Ці назад на кленіну? / Молодая Дар’юшка, / Куды тебе твой бацько аддае: / Ці ў людзі, ці ў татары, / Ці ў турэцкую землю, / Ці ў велікую сем’ю? / Там земляка короністая, / Там сямейка гонорыстая...”* [У 3].

Першымі на “дзявочнік” прыходзілі бацькі жаніха з падарункамі для нявесты і пачастункам для дзяўчат. Нявеста абдорвала будучых свёкра і свякроўку ручніком-набожнікам з вышываным арнамантам, які тыя павінны былі павесіць на абраз у чырвоным купе хаты, намітку і палатно на штаны. Пасля абмену падарункамі бацькі маладога хутка развітваліся і рушылі дадому. Сяброўкі разам з маладой садзіліся вакол стала і пачыналі рыхтаваць галоўныя вясельныя ўпрыгожванні для жаніха (кветкі, вяночак), дружак маладога (кветкі на шапку і кашулю), нявесты (вяночак, фата), яе баярак і бальшонак. Падчас пляцення святочных вяночкаў сяброўкі спявалі шмат песень, значная частка якіх была прысвечана маладой. Так, у вёсцы Шарсцін сярод мноства вясельных песень даволі часта дзяўчаты выконвалі наступныя вершаваныя радкі: *“У варот трава прыталочана, / Я ў баценькі заручана, / Заручана я за сяляніна, / Уж як мне бы, маладой, / Не хацелася, / Майму сэрцу не радзелася, / Селянін-та, ён араць стане, / А мне, маладой, / Бараніць вяліць...”* [2, с. 141].

Нават гэты невялічкі ўрывак з песні яскрава сведчыць аб сумным настроі, які панавалі ў нявесты і яе сябровак у гэты апошні вечар, што праводзіла маладая ў роднай хаце, сярод мілых сэрцу сябровак. На працягу ўсяго “дзявочніка” нявеста павінна была амаль бесперапынна плакаць, каб не ліць горкія слёзы ў замужжы, згодна з папярэдджаннямі свашак і сваячак. На працягу ўсяго вечара маладая знаходзілася ў распачы перад хуткай зменай свайго становішча, ад невядомасці таго, што чакае яе ў замужжы. Дзяўчына раіцца з любымі сяброўкамі, як лепей гадзіць новым родзічам, перш за ўсё, свякрусе і свёкру, з гэтай мэтай яна мусіць нават пераўтварыцца ў лісточак, каб “паслацца па двару”, і такім чынам, дагадзіць родным мужа. Напрыклад, у вёсцы Прысно Веткаўскага раёна, сяброўкі спявалі нявесце адну з наступных песень: *“Сабрала дружачак Танечка на ўбор, / У адзін радочак саджала, / Ай, сама села вышэй усіх, / Спусціла галоўку ніжэй усіх, / Задумала думачак больш за ўсіх: / – Як мне свякруху назваці? / Лістам па двару пасцялюся, / Сваякруху мамачкай назаву. / Лістам па двару пасцялюся, / Дзевярочка братыкам назаву. / Лістам па двару пасцялюся, / Залоўку сястрычкай назаву”* [4, с. 199].

Маладая з нецярплівасцю і хваляваннем чакае прыезду суджанага і яго дружны. Сяброўкі, не перапыняючы працы, выконваюць нявесце вясельныя песні ў гонар маладога, падкрэсліваючы яго прывабныя якасці: прыгажосць, спрытнасць, заможнасць, багатае адзенне: *“Паглядзі, Танячка, у акенца, / Ці харош мясячка на небе. / Ці харош Ванечка на кані. / Ён харош, прыгож, чарнаброў. / Яго кудзелькі вышай броў. / Яго шапачка – ярачка. / Яго Танячка – кралечка”* [1, с. 272].

Са зместу гэтай перадвясельнай песні вынікае, што нявеста (кралечка) адпавядае свайму прывабнаму нарачонаму, які мае прыгожы знешні выгляд, таму параўноўваецца з прыгожым нябесным свяцілам – мясяцам.

Позна ўвечары прыходзіў на “дзявочнік” жаніх з дружкамі і музыкай. Нявеста з сяброўкамі рыхтавалі пачастунак, моладзь выконвала розныя песні, ладзіла скокі пад гукі скрыпкі і гармоніку. Малады прывозіў нарачонай у падарунак чырвоныя чаравічкі, якія перадаваў ёй праз свайго дружку. Сяброўкі нявесты прапанавалі маладому выкупіць яе фату. У гэты час сяброўкі маладой з вёсцы Стаўбун выконвалі вясельную песню, у якой гучалі жартоўныя словы: *“– Чаго, Ганначка, ты губы дзьмеш, / Ці свайго Яначку ў госці ждзеш? / – Ой, я жду ад Бога надзеі, / Прыедзе Яначка напрыканцы нядзелі, / Прыедзе Яначка на дзявічкі, / Прывязе Ганначцы чырвоныя чаравічкі”* [У 3].

Пакуль нявеста наладжвала разам з сяброўкамі “дзявочнік”, яе маці хадзіла да суседак, запрашала прыйсці да яе, каб здзяйсняць важны і адказны рытуал “выпяканне

вясельнага караваю”: *“Дзеваччына маці / Ды па двару ходзіць, / У руках сітца носіць / Ды суседачак просіць: / – А суседачкі мае, / Вы прыйдзіце да мяне, / Не да мяне, / Да да й майго дзіцяці – / Каравай учыняці, / Ручкамі да беленькімі, / Перснямі залаценькімі, / Песнямі весяленькімі / Каравай учыняці, / Вяселлейка пачынаці...”* (в. Прысно) [У 3]

Добрыя гаспадыні, шчаслівыя ў сямейным жыцці, апрааналіся ў святочнае адзенне, бралі з сабою нешта з харчовых прыпасаў (капу яец маладых курэй, гарнец мукі пшанічнай, пляшку малака, сметанковае масла) і рушылі да хаты бацькоў маладой. Была заведзена запрашаць няцотную колькасць каравайніц: пяць, сем, нават дзевяць. Звычайна забаранялася запрашаць для вырабу святочнага каравая ўдавіцу ці жанчыну, якая сапсавала шлюб. Старшай каравайніцай заўсёды прызначалася хросная маці маладой (маладога). Бацькі дзяўчыны благаслаўлялі каравайніц на “гібанне” і “выпяканне” каравая: *“– Бацька й маць, дазвольце / Коровай почаць? / – Бог благославіць! / Бог благославіць! / Бог благославіць!”* (в. Стаўбун) [У 3] Маці маладой прасіла каравайніц зрабіць для яе дачкі прыгожы, высокі і румяны каравай, упрыгожаны, падобны на сонца. Каравай паўсюдна, у тым ліку, і ў вёсках Веткаўскага раёна, лічыўся ў старадаўнія часы сімвалам дабрабыту, поспеху і багацця маладых толькі пры ўмове, што ён пасля вырабу не будзе падгарэлы, сыры, або рассыпісты. Маці нявесты звярталася да каравайніц з адпаведнай вясельнай песняй: *“Мар’іна маці просіць: / Вы, саседкі мае, / Вы, падругі, прыйдзіце ка мне, / Не ка мне, а к дачке, / Каравай мясіці, / Каравай лянціці, / У печ ставіці, / Каравай пеціці, / Вяселле гуляці”* [3, с. 65].

Пасля гэтай абрадавай песні, якая абавязкова выконвалася жыхарамі вёсцы Глухаўка, старшая каравайніца прымалася замешваць цеста на каравай. Дзяжу для цеста ставілі, згодна з павер’ем, пасярод хаты на вывернуты кажух, сыпалі ў яе муку і лілі крынічную ваду, колькі патрэбна, за адзін раз. Гатовае цеста старшая каравайніца дзяліла на кавалачкі і раздавала каравайніцам для “гібання”. Мясіць цеста на каравай трэба было абавязкова далонямі, а не кулакамі, каб малады ніколі не біў маладую. У тым выпадку, калі ў бацькоў нявесты былі яшчэ дачкі, хлебнай лапатай, якой хросны або старшы сват ставіў каравай у печ, ён дакранаўся да галавы кожнай з дзяўчат, каб яны таксама ў хуткім часе пайшлі замуж. Ваду, у якой каравайніцы мылі рукі, яны выносілі і вылівалі пад пладовае дрэва і ў хлём, у гэтым выпадку, па сцвярджэнні сталых жыхароў вёскі, будзе добры ўраджай на ніве і шмат жыўнасці на падвор’і. У гэты час каравайніцы з каравайнікамі выконвалі рытуальны фальклорны песенны тэкст наступнага зместу: *“Ой, караваю, караваю, / Мне да цябе кошту трэба: / Корац мукі пшанічнай, / Цэбар вады крынічнай, / Фаску масла яравых кароў, / Капу яец маладых курэй, / Гарнец солі лядовай, / Гарнец руты зялёнай, / Корч каліны чырвонай”* [У 3].

Паводле звычаю і мясцовых традыцый, кожны хлопец і дзяўчына можа мець на вяселле святочны каравай толькі адзін раз. З гэтай нагоды, у тым выпадку, калі замуж выходзіла ўдавіца або жаніўся ўдавец, каравай вырабляць забаранялася. Вясельны каравай у форме круга выпякалі ў хаце маладой, у форме паўмесяца – у маладога.

У некаторых мясцінах Веткаўскага раёна (в. Барталамееўка) вяселле звычайна святкавалі на Каляды або Тройцу, паколькі старажытныя жыхары вёсак лічылі гэтыя святы самымі вясельнымі днямі. У дзень вяселля напярэдадні вячання малады разам са сватамі і дружкамі, родзічамі і сваццямі ўпрыгожаным вясельным поездам, з музыкай і вясельнымі песнямі, пад пераліўчаты звон бразготак пад дугамі нарадных каней, прыежджалі да хаты маладой. У дарозе сваці і дружкі выконвалі вясельныя песні ў адрас маладога: *“Не забывайся, малады, / Як цябе мамка нараджала. / Месяцам абгарадзіла, / Зарёю падпірзала, / Дорогу наказала. / Едзь, маё дзіця раджона, / Па сваё суджона”* [У 3].

Перад хатай бацькоў маладой вясельны поезд сустракала зачыненая брама. Пасля жартаўлівых спрэчак вароты адчыняліся, гаспадары запрашалі ганаровых гасцей у святочна ўпрыгожаную хату. Паводле мясцовых звычаяў і традыцый, жаніх з вёсцы

Перадавец прыязджаў да суджанай з упрыгожанай “ёлачкай” (ельцам). Жыхары вёсцы Плёсы ўпрыгожвалі “ёлку” (елец) жаніха, ставілі яе ў бохан хлеба і везлі да маладой.

Маладая ў святочным адзенні, упрыгожаная вясельным вяночкам, сядзіць на куце, чакае свайго нарачонага, яе сяброўкі знаходзяцца вакол, спяваюць маркотныя вясельныя песні: *“Не жарка гарыць лучына, / Не жалка плача Паліна, / Не разжаліла татачку, / Сваю родную мамачку”* [1, с. 291–292].

У вёсцы Прысно сяброўкі ўпрыгожвалі вяночак нявесты рознакаляровымі стужкамі, у касе маладой павінна быць тры стужкі рознага колеру: чырвоная, блакітная і ружовая. Звычайна напярэдадні вяселля маладая едзе разам з маладым да яго бацькоў і вешае там свае самаробленыя фіранкі на вокны, ручнікі-набожнікі – на абразы, а яе дружкі засцілаюць шлюбнае ложка маладых коўдрай. Толькі пры гэтай умове, былі ўпэўнены жыхары гэтай мясцовасці, свякруха будзе любіць і шкадаваць сваю нявестку [1, с. 297].

Гаспадары сустракалі гасцей на парозе. Выносілі на падвор’е стол, на якім былі гарэлка, бохан хлеба, соль, вянціліна, іншыя ласункі. Цёшча сустракала будучага зяця ў вывернутым кажусе і мужчынскай шапцы, налівала маладому кілішак гарэлкі. Паводле мясцовых звычаяў і наказаў маткі, жаніх першую чарку вылівае цераз галаву праз левае плячо, другую – праз правае, а трэцюю прыгублівае, і вітаецца з будучай цёшчай: *“Іван, не пі перву чарку, / Вылі коніку на грыўку, / Штоб была грывачка кучарава, / Штоб была Марусечка слухмяна”* [1, с. 292].

Госці павінны былі пачаставацца, потым рушыць у хату. На працягу гэтай цырымоніі сяброўкі маладой спявалі: *“Гаварыла да Ніначка: / – Замуж не пайду, / Насеяла чарнабрыўцаў / Поўную граду. / Вы расціце ды цвіціце, / Не буайце. / Не хадзіце, дзеўкі, замуж, / Усё гуляйце / Да мае чарнабрыўцы / Палівайце... / – Што ты, Ніначка, / Не заплачаш? / Сваю мамачку не разжаліш? / – Я ж і плакала й галасіла, / Сваю мамку не разжаліла”* [1, с. 266].

Дружкам і сватам належала выкупляць месца жаніху за сталом з пачастункамі, потым надыходзіла чарга выкупу ўпрыгожанай “ёлачкі” нявесты, яе касы, і, нарэшце, самой маладой. У час выкупу “ёлачкі” вясельныя чыны вёсцы Данілавічы, перадусім, старшы сват, абаранялі вясельнае дрэўца, каб маладая не зламала вершаліну “ёлачкі”, бо тады яна, згодна са старадаўнім павер’ем, будзе мець верх над мужам. Сваты і дружкі маладога рыхтавалі грошы для выкупу “ёлачкі”, сяброўкі нявесты ў гэты час спявалі адпаведныя вясельныя песні: *“Нашая ёлочка кучэрава. / Мы па ёлочку ходзілі, / Нашы ножэнькі болелі. / Нашая маладая – не ўдава, / Дайце за ёлочку чырвонца два. / Старшы сват, не скупуй, / Тры чырвонцы прыгатуй”* [УЗ].

Выкупленае дружкам і сватамі вясельнае дрэўца маладой упрыгожвала святочнае застолле ў хаце нявесты. Выкупіўшы “ёлачку”, старшы сват з дружкам маладога выкуплялі па чарзе сябровак маладой, потым – яе касу. Касу маладой “прадаваў” яе малодшы брат. Хлопец браў у рукі нажніцы і рабіў выгляд, што змога адрэзаць касу сястры, калі жаніх і яго дружина дадуць яму мала грошаў. Спалоханыя госці стараліся даць хлопцу як мага больш мелкіх манет, каб зберагчы касу дзяўчыны. Выкупляць маладую ў яе сябровак павінен быў сам малады. У час выкупу дзяўчаты выконвалі вясельныя песні, прысвечаныя нявесце, у якіх узвялічвалі яе прыгажосць, сціпласць, лагоднасць, здольнасць да працы, гаспадарлівасць, кемлівасць, уважлівасць да бацькоў. Па заканчэнні вясельных “таргоў” старшы сват рабіў адзнаку, каб маладых вялі на “пасад”. Свацці з боку маладой хутка слалі на лаву ў чырвоным куце хаты кажух, вывернуты поўсцю наверх, касматы, старшы сват садзіў на яго жаніха і нявесту, каб былі багатыя. У гэты час сяброўкі і свацці маладой выконвалі вясельныя песні, у якіх звярталіся да бацькоў нявесты і іншых прысутных з просьбай дарыць маладую і маладога: *“Шла Маня на пасад, / Махнула на падруг рукавом: / – Падружкі мае, расступіцеся, / Будзе мяне мая мамачка дарам дарыць: / Во такім дарам – пасадам, / Во такім дружком – Ванечкам”* [1, с. 233].

Неабходна адзначыць, што ў вёсках Веткаўскага раёна, як і паўсюдна на Беларусі, на “пасад” мела права сесці толькі цнатлівая дзяўчына, а тая, што страціла нявіннасць да шлюбу, мусіла сесці на голую лаву, інакш у яе новай сям’і адбудзецца якое-небудзь няшчасце. У вёсцы Данілавічы на “пасадзе” малодшы брат распятаў касу нявесце, за што малады плаціў яму грошы і завязваў суджанай шаўковую хустачку – галаўны ўбор, які сімвалізаваў прыналежнасць маладой да стану жонак (жанчын) [1, с. 234]: “Ой, гоман, гоман, / А дзевачкі ў хаце. / Ой, наверна, дзевачку / Замуж выдаюць / Ой, выдавалі дзяўчоначку замуж, / Ой, да ў чужую дальню старану, / У дальню старану. / Што на той жа / На дальняй староначцы / Мне расчешуць русаю касу, / Русаю касу... / Ой, да расчасалі / Русаю косачку. / Ой, да мне завязуць / Буйну галаву. / Ой, да завязалі / Буйную галовачку. / Ой, да мне закажуць / Дзявоцку гульнію... / У роднага бацюшкі, / Заўсёды я дзеўка весела. / У лютага свёкаркі, / Ой, да заўсёды я малодка смутна...” (в. Янова) [1, с. 261].

У вёсцы Неглюбка сяброўкі распяталі касу нявесце, што садзілася на “пасад”, і пры гэтым выконвалі для яе сумную вясельную песню, у якой параўноўвалі маладую з прывабнай белай рыбай: “Ай, гуляй, гуляй, **белая рыба**, / Па сінему морю. / Ай, гуляй, гуляй, **малада дзевачка**, / У роднай мамкі. / А як пойдзеш ты да свякрушачкі, / Некалі гуляць будзе... / Снапочак нажнеш, каласок сагрэш, / Вось табе і абед будзе... / Жыцечка, як боб, слёзачкі, як дроб, / Горка мая долечка” [1, с. 279].

Асаблівай пранікнёнасцю і чуласцю адрозніваліся фальклорныя песенныя тэксты, што выконваліся пры здзяйсненні рытуальна-абрадавых дзеянняў вясельнага абраду нявесты-сіраты. Так, у вёсцы Хальч, пакуль маладая сядзела на “пасадзе”, сяброўкі спявалі: “Станавіся, радзіначка, / І вся ў рад. / Будзе ідці да Манячка / На пасад. / На пасад, што на сваю / Радзіначку мінае. / Мінае, да што і на сваю / Мамку шукае. / Шукае. / Хадзі – хадзі, мая мамачка, / Хоць на час ка мне. / Павядзі-ка парадачак / Горкай сіраце. / – І скланяйся, мая донька, / Чужой чужане, / – Чужой чужане і скланялась, / Мая мамка, / Всім разы па тры, / Ніхто не даст парадачку / Такого, як ты” [1, с. 281].

Пад бесперапыннае гучанне вясельных песень, якія выконваліся свацямі і дружкамі маладой, маладыя падыходзілі да бацькоў нявесты, якія благаслаўлялі дачку і будучага зяця на шлюб. Маці абыходзіла тройчы вазы вясельнага поезда з маладымі, абсыпала іх жытам, хмелем ці аўсом, а бацька рабіў бізуном крыж на зямлі перад першым возам. Усё гэта рабілася бацькамі маладой, згодна са старадаўнімі звычаямі і мясцовымі традыцыямі для таго, каб маладым увесць час спрыяла ўдача, у жыцці яны былі заможнымі і шчаслівымі, жылі разам да скону ў згодзе і каханні. Перад ад’ездам да царквы сяброўкі выконвалі вясельныя песні, прысвечаныя нявесце-сіраце, у якіх прапанавалі ёй наведаць магілку маці ці бацькі-нябожчыка, пасля вячання: “Як будзеш, Ганна, з **вянца ехаць**, / Заедзь, Ганна, **к татку на могілкі**, / Распачы ножкамі траўку-мураўку, / Разграбі ручкамі дубовыя доскі, / Пакланісь татку нізка ў ножкі, / Пазаві татку ў госці: / – Прыедзь, татка, на свадзьбу, / А то без цябе не весела” (в. Глухаўка) [У 3].

Да царквы малады і маладая ехалі на розных вазах вясельнага поезда, які імчаў без перапынку пад гукі гармонік і спевы дзяўчат. Калі на шляху вясельнага поезда, што хутка рушыў на вячання, сустракалася перашкода, коні павінны былі аб’ехаць яе іншай дарогай, каб з маладымі не здарылася ніякай непрыемнасці. У царкве, упрыгожанай запаленымі свечкамі, маладыя становіліся для вячання на святочны, падрыхтаваны нявестай, ручнік-падножнік. Паводле старадаўняга звычаю, той з маладых, хто першым стане на ручнік падчас вячання, будзе мець верх у сямейным жыцці. Вячання лічылася выдатным, калі ў царкве была запалена шмат свечак: чым багацей былі бацькі маладых, тым больш гарэла вячальных святочных свечак у царкве падчас вячання. Пакуль адбывалася абрадава-рытуальнае дзеянне вячання маладых, дружкі з боку жаніха і нявесты трымалі над імі абразы. З дазволу свяшчэнніка маладыя

мяняліся залатымі пярсцёнкамі, потым бацёшка завязваў ім рукі святочным ручніком з вышываным бела-чырвоным арнамантам, тройчы па ходу сонца абводзіў маладых круг алтара, пасля чаго жаніх і нявеста выходзілі з царквы і ехалі вясельным поездам, цяпер ужо на адным вазу, дадому маладой, дзе іх чакалі яе бацькі і госці нявесты. На ўсім шляху ад царквы да хаты маладой гучалі вясельныя песні, звон бразготак пад дугамі ўпрыгожаных коней і музыкі. Дарогу вясельнаму поезду неаднаразова перапынялі брамы, у гэтым выпадку старшы сват выходзіў з воза, частаваў людзей на дарозе гарэлкай і закускай, пасля чаго вясельны поезд рушыў далей. Па дарозе з царквы свацці і сяброўкі маладой, яе дружкі, баяркі і большонкі выконвалі шмат вясельных песень у гонар свята вяселля, маладых: *“Ой, як былі мы да ў цэрквачке / У нядзелечку рана, / Там свадзьбу спраўлялі...”* [1, с. 236] Падыходзячы на варот хаты маладой, яе сяброўкі спявалі: *“К венцу ад вянца, / Да варот маладой: / – Што больш брат Іванька, / Адчыняй вароты да канца. / Дзе твая сястрыца? / Вядзі ад вянца”* [1, с. 236].

Бацькі сустракалі маладых перад парогам хаты: маці трымала ў руках абраз, абгорнуты ручніком-набожнікам, а бацька – бохан адмыслова спечанага хлеба, гарэлку і мёд. Бацькі частавалі маладую і маладога, тыя першую чарачку гарэлкі вылівалі праз левае плячо, другую – праз правае плячо на зямлю, трэцюю – прыгублялі, кусалі адначасова акраец буханкі, пры гэтым кожны змагаўся адкусіць большы кавалачак, каб быць галавой сям’і, елі з адной лыжачкі мёд для таго, каб сумеснае жыццё было салодкім, у багацце і згодзе, і рушылі да хаты. Сяброўкі маладой, суседзі і госці выконвалі вясельныя песні: *“Развіваецца, развіваецца / Да ў гародзе зейлечка, / Да ў садзе кветачка, / Зачынаецца, пачынаецца / У хаце Настачкі вяселлечка”* (в. Перадавец) [У 3].

Старшая свацця з боку маладой пры гэтым мусіла хутка паслаць на парог святочны ручнік-падножнік. Упершыню пасля абрання шлюбу жаніх уносіў нявесту ў хату яе бацькоў, узяўшы на рукі. Жаніх браў суджаную на рукі і пераносіў праз парог у хату, стараючыся не ступаць у сярэдзіну парога. Жыхары старажытнай веткаўскай вёсцы добра памяталі, што парог выконвае ў хаце знакавую рытуальна-абрадавую функцыю: тое, што ёсць да парога, азначае маладое жыццё кожнага (жаніха і нявесты) да шлюбу, а тое, што знаходзіцца за парогам, у хаце, сімвалізуе будучае сумеснае жыццё мужа і жонкі. Ручнік-падножнік па краю меў вышываны арнамент чырвонага колеру, сярэдзіна заставалася белай. У святочна ўпрыгожанай хаце ладзілася застолле, маладых садзілі за стол на куце зноў на вывернуты поўсцю ўверх кажух, вячэралі, пры гэтым маладыя нічога не павінны былі піць і есці. Госці частаваліся, адорвалі маладую падарункамі, выказвалі шчырыя пажаданні добрага здароўя, дабрабыту, кахання, здаровых нашчадкаў, выконвалі шмат вясельных песень рознага зместу. Шэраг вясельных песень, што выконвалі сяброўкі нявесце ў застоллі, згадвалі ёй аб неабходнасці падзяліцца маёмасцю або рэчамі з бацькамі: *“– Давай, мамка, павячэраем, / Павячэраўшы, падзелімся з табою: / Мне, мамка, да ручнічкі, да цялушачкі, / Табе, мамка, да галушачкі, да падушачкі”* [У 3].

Трэба заўважыць, што старшы сват кіраваў вясельнай цырымоніяй і ў хаце бацькоў нявесты, і ў хаце бацькоў жаніха. У застоллі ў маладой, калі родзічы маладой і госці добра пачастуюцца, старшы сват выносіць на ручніку святочны каравай і з дапамогай хроснай маці нявесты або дружак пачынае віншаванне маладых і дзяльбу каравая. Пасля віншавання старшага свата ў адрас маладой і маладога, пачынаецца дзяльба святочнага каравая пад спевы сябровак, свашак, баярак і большонак нявесты: *“Старшы сват каравай нясе, / Хросна маці дапамагае. / А вы, госці, чуйце, / Ды падарункі гатуйце”* (в. Раманаў Лес) [У 3].

Сярэдзіну святочнага хлеба старшы сват выразае і дае жаніху і нявесце, але яны не ядуць яго, а захоўваюць, як сімвал шчасця, дастатку і ўсялякага дабрабыту. Потым надыходзіць чарга бацькоў маладой. Дружка падае спачатку маці, потым – бацьку нявесты кілішак гарэлкі, старшы сват – кавалачак святочнага каравая, а родныя

віншуюць дачку і зяця з абраннем шлюбу і адорваюць маладую хатняй живёлай, птушкай, збожжам і г. д. Пасля родных і хросных бацькоў маладой настае чарга бліжніх і далніх родзічаў, потым – астатніх гасцей свята з боку нявесты. Старшы сват падыходзіць да ганаровага гасця і заве яго дарыць маладую са словамі: *“Ці не ёсць, ці няма Тонечкі, / Сваі ды да нас прыбылі. / Каб нашу маладую падарылі / Канём ці валом, ці добрым здароўем”* (в. Казацкія Балсуны) [У 3].

Кожны з прысутных частуе маладых, п’е чарку гарэлкі за іх шчасце, здароўе і добрых нашчадкаў, дарыць маладую і атрымлівае ў адказ кавалачак вясельнага каравая. Кожны з прысутных адорваў маладую і выказваў ёй і маладому свае шчырыя пажаданні: *“Даруем хлебам, соллю, моцным здароўем, / Добрымі нашчадкамі, ічасцем, багаццем, усялякім дабрабытам!”* (в. Казацкія Балсуны); *“Дарую zelёного дуба, / Каб жылі любя”* (в. Рудня Стаўбунская); *“Дарую грошы, / Каб муж быў харошы”* (в. Грабаўка); *“Подарую бочку мёда, / Штоб у хаце была згода”* (в. Палянаўка) [У 3]: *“Колькі ў хаце дошчэк, / Каб было столькі дочэк, / Колькі ў хаце серпоў, / Каб было столькі сынкоў”* (в. Старое Сяло) [У 3]. *“Каб у вашым дамочку, / У вашым хлявочку, / У вашым садочку / Усё радзіла / І пладзіла”* (в. Рэчкі) [У 3]. *“Дарую ічасця і долю / І стары куст, / Каб двор не быў пуст. / Каб адзін аднаго цалавалі / І бацькоў не забывалі”* (в. Залаты Рог) [У 3].

У час дзяльбы вясельнага каравая гасці дружна крычаць “Горка!”, а маладыя ўстаюць і цалуюцца. Нявеста павінна нізка кланяцца кожнаму гасцю за яго віншаванне і падарункі. Падчас святочнага застолля ў хаце маладой, якое працягваецца некалькі гадзін, сяброўкі і свашкі нявесты выконваюць шмат разнастайных вясельных песень, прысвечаных, перадусім, маладой, з пажаданнямі добрага жыцця ў новай сям’і, кахання з боку мужа, павагі ад новых родзічаў, а таксама з папярэджваннямі наконт сваякрохі з яе крутым норавам: *“Ой, вечэрай, Танечка, / Пока ў свайго таточка, / Заедзеш да свёкорка, / Не будзеш вечэраці. / Самі сядуць вечэраці, / Цебе пошлюць по воду. / Прышоўшы з вадой, / Загадаюць ложкі мыці: / – Помый, невестка, ложкі, / Повечэраеш трошкі. / Пумыла, напратала, / Села і заплакала...”* (в. Прысно) [У 3].

Напрыканцы застолля, пасля падзелу вясельнага каравая, старшы сват і дружкі маладога ішлі ў камору, каб выкупляць ад імя жаніха прыданае нявесты ў яе родных, сябровак і дружак. Па заканчэнні выкупу прыданае маладой (пярыны, пуховыя падушкі, посцілкі, ручнікі, дываны і іншае) складалі ў скрыні і куфры, выносілі і клалі на вазы. Лічылася, што нявеста багатая, калі яе прыданае займае некалькі вазоў. Маладых выводзілі на падвор’е, нявеста прымалася развітвацца з любымі сяброўкамі, блізкімі і далёкімі суседзямі, усім прысутным яна нізка кланялася, горка плакала, паколькі ад’язджала з роднага падвор’я не на адзін год, а на цэлы век. Асабліва пранікнёным і жаласным адбывалася развітанне нявесты з любымі бацькамі, падчас якога маладая дзякавала маці і бацьку за добрае выхаванне і гадаванне. Расчуленая нявеста прымалася нават разам з маці галосіць перад развітаннем. У час, калі маладую выводзілі з бацькавай хаты, сяброўкі выконвалі жаласныя вясельныя песні, прысвечаныя маці нявесты: *“Не стой, мая мамачка, на куці, / А стань, мая мамачка, у парозі, / Пакланюсь табе ў дарозі, / Коскамі дарожку я ўсцялю, / Слёзкамі мамачку я абалью”* [1, с. 242].

Матка маладой з заплаканымі вачыма становілася ў самым качарэжніку, абдымала любую дачку, горка плакала пад дружныя спевы свашак і дружак нявесты: *“Выкацілі, выкацілі, / Дубовую бочку, / Выманілі, выманілі / Ў свата-пана дочку. / Як павезлі, як павезлі / Да чужыя маці. / Што хацелі, то зрабілі / Чужому дзіцяці...”* [У 3].

З вялікай цяжкасцю маладую падводзілі да возу, садзілі разам з маладым на падушкі на адзін воз, бацькі пасыпалі маладых зернем, каб яны былі багатыя і шчаслівыя. Калі праводзілі са двара нявесту, сяброўкі выконвалі для яе маркотную вясельную песню (в. Вялікія Нямыкі): *“З’язджала дзевачка са двара, / Верху бярэзы адламала. / – Стой, мая бярэза, без верху, / Жыві, мая мамачка, без міне, / Без маі касы*

русыя, хады ціхія. / Была косачка плечена, / А цяпер яна венчана...” [1, с. 280].

Сваты, дружина маладога, свацці і сяброўкі маладой размяшчаліся на іншых вазах, і вясельны поезд з крыкамі, звамам бразготак пад дугамі каней, пад бесперапыннымі спевы малодак, рушыў да хаты маладога. Свацця маладой трымала ў руках упрыгожаную “ёлачку” нявесты, на усім шляху да хаты бацькоў маладога выконвалі вясельныя песні рознага зместу, часцей за ўсё, прысвечаныя маладой і маладому: “*Мамачка мая, я ўжо не твая, я таго пана, з кім павенчана*” [1, с. 279]. Каля хаты вясельны поезд сустракалі бацькі маладога і запрошаныя на свята родзічы і іншыя госці. Нявеста трымала ў руках ікону, што дала ёй маці. Прыданыя нявесты везлі з сабою яе рэчы (пасаг, пасцель, ручнікі, адзенне), па дарозе спявалі: “*Выйдзі, мамачка, паглядзі, / Што табе баяры / Прывязлі, / Прывязлі нежачку, / Ці замесе дзежачку, / Прывязлі цябе варонку, / Ці замесе цеста, / Ці падое яна кароўку*” [1, с. 247].

Пасля ад’езду маладой з бацькавай хаты, госці на падвор’і выконвалі ў падтрымку яе маці суцяшальную вясельную песню: “*Спасіба, сваццяйка, за дачку, / Што насіла дачку ў хвартучку. / Аб сабе калінку насіла. / Хоць да поўначы хадзіла. / Прасілі хлопчыкі, ні дала, / Нашаму Іванечку прыблюла*” [1, с. 272–273].

Працягласць вяселля залежала ад заможнасці бацькоў жаніха і нявесты: багатыя святкавалі вяселле амаль цэлы тыдзень, а небаракі – два або адзін дзень. У кожнай вёсцы Веткаўскага раёна ў старадаўнія часы існавала свая працягласць святкавання вяселля. Напрыклад, у вёсцы Янава на вяселле збіралася шмат родзічаў, суседзяў, знаёмых, аднавяскоўцаў, таму вяселле, часцей за ўсё, працягвалася два або тры дні. Такую жа працягласць мела святкаванне вяселля ў вёсках Глыбаўка, Данілавічы, Залаты Рог, Палянаўка і некаторых іншых.

Літаратура:

1. Вечнае: фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 362 с.
2. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад., сістэматыз., тэксталаг. праца, уступ. арт., рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : ЛМФ “Нёман”, 2003. – 472 с.
3. Вясельная традыцыя Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. В. С. Новак ; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 485 с.
4. Голас з невычэрпнай і жыватворнай крыніцы / склад. У. В. Анічэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 464 с.
5. Сумцов, Н. Ф. Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы. – Киев, 1885. – С. 4–5.
6. Фялосік, А. С. Вясельная паэзія / А. С. Фядосік, А. С. Емяльянаў, У. М. Сысоў [і інш.] ; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 422 с.

Патошина А.Ю.

(Российская Федерация, г. Москва)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СУДЬБЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БЕЛОРУСОВ И БАЛТОВ

Понятие «судьба» уходит своими корнями в древние религиозные представления индоевропейцев и является одним из ключевых в культуре славянских и балтийских народов. Из сохранившихся церковных поучений средневековых проповедников против языческих верований мы знаем о том, что славяне поклонялись богиням рожаницами, которые появлялись рядом с каждым новорожденным и определяли его будущее. Данные фольклористов и этнографов, которые начали записывать белорусские народные песни, обряды и систематизировать религиозные представления крестьян начиная с XIX столетия, свидетельствуют о том, что к этому времени в сознании носителей народной традиции место рожаниц заняли христианские персонажи – Бог, Иисус Христос, святой Николай Угодник, три ангела.

В отличие от белорусского фольклора, в прозаических и музыкально-

поэтических произведениях балтских народов сохранились имена языческих божеств, функция которых состояла в том, чтобы определить и возвестить будущее каждого человека. У литовцев – это богиня судьбы и деторождения – Лайма (ее имя произошло от глагола «lėmti» – предопределять). Рядом с колыбелью новорожденного могли появиться или одна, или три богини-лаймы (в латышском фольклоре встречаются упоминания о трех сестрах: Лайме, Декле и Карте). Лайма решала, каков будет исход родов не только для новорожденного, но и для его матери: *«Я пустил жену в Лаймину баню, / Затворил двери; / Знает Бог, знает Лайма / Выпущу ли ее более на солнце»* [1, с. 134].

И Лайма, и славянские рожаницы, и заменившие их впоследствии христианские персонажи решали несколько основных вопросов: продолжительность жизни человека (отмеренный ему «век»), причину грядущей смерти (умрет от болезни, утонет, погибнет от удара молнией и др.), занятие, которым человек будет зарабатывать себе на пропитание (пахать землю, торговать, быть врачом, воровать и т.д.), богатство или бедность. В одной из латышских песен ярко выражено представление об изначальном неравенстве между людьми, которое предначертано свыше: *«- Ох, Деклиня, ох, Лайминя, / Ты не одинаково делала: / Одному назначила легкий век, / Других заставила горько плакать»* [1, с. 130].

Сохранившиеся предания белорусов и балтов говорят о том, что услышать разговор богинь судьбы о будущем новорожденного могут отец или мать ребенка, но чаще всего первыми о нем узнают посторонние люди: повитуха, попросившийся переночевать случайный прохожий, нищий, солдат или цыганка, которым достается роль посредников между миром богов и людей. В одном из полесских рассказов баба-повитуха заглядывает в окна к трем новорожденным и видит в одном из них птицу в небе, в другом – лодку на воде, а в третьем – виселицу. Эти знаки являются символами предназначенных людям судеб. Хотя будущее по большей части является скрытым от людей, в переломные моменты жизни человека и природы о грядущих событиях можно «услышать» или «увидеть» их. Об этом свидетельствуют многочисленные варианты гаданий, приуроченных ко времени, когда по народным представлениям открываются границы между мирами. Эти магические практики направлены на узнавание своей будущей судьбы: облика и характера спутника жизни (недаром жених и невеста именуются «сужеными»), богатства или бедности, долгой жизни или скорой смерти.

Богини судьбы в индоевропейской мифологии тесно связаны с женскими рукоделиями. Интересно литовское предание о семи богинях, которые плетут нить человеческой жизни, ткнут из нее холст, а затем в момент смерти отрезают его. Когда богини трудятся без помех, человеку сопутствуют удача, а когда одна из них начинает портить нитки, его начинают одолевать болезни и невзгоды. Из сотканного в течение жизни человека полотна богини шьют рубашку, которую он будет носить на том свете. По этой рубашке можно узнать обо всех событиях, которые происходили в течение его жизни.

С нитями и женскими рукоделиями тесно связаны различные верования и элементы традиционных обрядов, направленные на улучшение судьбы человека: сохранившаяся со времен язычества практика плетения «наузов» на здоровье и счастье, вышитые, связанные или вытканые символы-обереги на повседневной и праздничной одежде и предметах домашнего обихода. Вероятно, не случайно, что в качестве древних жертвоприношений языческим богам у балтов, в частности, были предметы, связанные с женскими рукоделиями – нитки, повязки, куски ткани, шерстяные пояса и пр.

Вера в магическую силу сотканых и вышитых изделий нашла яркое выражение и в белорусских традициях украшения рушниками домашних икон, придорожных и надмогильных крестов, в обрядах опоясывания храмов сотканным полотнищем ткани, проведения под обыденным полотенцем людей и животных в качестве меры борьбы с

эпидемиями. Особую важность получил мотив завязывания родовых уз в свадебном обряде, когда рушниками связывались руки молодых. В похоронной и поминальной обрядности рушник выступает в качестве дороги, по которой между двумя мирами передвигаются души предков – покровителей и помощников живых. Все эти данные говорят о том, что нити и созданные из них вещи в традиционной культуре белорусов и балтов имеют не только утилитарное значение, но и являются одним из символов связи людей с высшими силами, которые могут благоприятно повлиять на их жизнь и судьбу.

Огромную роль для будущего человека играло время его рождения – благоприятное или неудачное. В сознании носителей традиционной культуры различные временные отрезки обладают качественными характеристиками и благодаря этому могут оказать сильное влияние на будущие события в жизни людей. Время или его конкретно очерченный промежуток, например, час/година, может быть «добрым» или «злым», «недобрым», «лихим». На территории Полесья этнографами были найдены рукописные календари, в которых помечены счастливые или несчастливые дни. От того, в какой из них человек заболел, по мнению крестьян, зависел счастливый или печальный исход его болезни.

Согласно верованиям белорусов и балтов, каждый человек должен полностью прожить отпущенный ему «век». Люди, умершие раньше положенного срока, вызывали страх, так как считалось, что их души не имеют покоя и остаются пребывать на земле, вмешиваясь в жизнь живых. Веру во вредоносную силу недоживших свой век мертвецов вместе с народом разделяли и представители высших сословий. Об этом свидетельствуют многочисленные предания о ходячих покойниках, нападающих на прохожих, и призраках, живущих в замках магнатов.

Считалось, что опасными для окружающих являются не только преждевременно умершие люди, но и те, которые, наоборот, живут дольше, чем им положено. Эту народную философию отражают литовские мифологические рассказы о сестре Лаймы, богине смерти Гильтине и докторе, которому удалось на время остановить действие смерти с помощью хитрости, заманив Гильтине в ловушку. В итоге врач оказал человечеству плохую услугу. Людей стало слишком много и земля начала стонать от невыносимой тяжести. Богу пришлось наслать на людей чуму, чтобы восстановить космическое равновесие между миром живых и миром мертвых.

Для белорусов и балтов характерна убежденность в том, что для всего человечества в целом Бог дал некую общую долю как совокупность богатства, удачи и здоровья, которая не может ни увеличиться, ни уменьшиться в объеме. «Материальное благополучие является результатом распределения неизменного количества «благ» между постоянным количеством людей: обогащение одного человека автоматически означает обнищание другого», – писал Ю.А. Греймас, анализируя мышление литовских крестьян [2, с. 254]. Эти же представления отражены и в белорусской поговорке: *«Бог ичасть на вилах носить: от того однімае, а тому – дае!»* [4, с. 520].

По народным верованиям, решение богинь судьбы, возвешенное ими при рождении человека, является окончательным и неизменным. Попытки героев фольклорных произведений избежать предначертанных им негативных событий, как правило, оканчиваются неудачей. Это может касаться как предсказаний о смерти (родители пытаются оградить ребенка от контакта с опасной для него стихией, но все равно в положенный срок он погибает от удара молнии или тонет), так и безуспешных попыток избавиться от предназначенного свыше спутника жизни. В то же время, ряд фольклорных текстов и магические практики, существующие в традиционной культуре белорусов и балтов, свидетельствуют о возможности изменить судьбу к лучшему.

Разнообразные способы борьбы за свое счастье основываются прежде всего на вере в то, что человеку нужно войти в контакт с божеством, которое предназначило его судьбу и может помочь найти способы ее изменить, или с персонифицированным образом судьбы, представленным в белорусском и балтском фольклоре женским

персонажем Долей или ее антиподами Недолей, Злыднями.

Литовские мифологические тексты повествуют о том, что люди, которым Лайма не дала Доли, могут по подсказке богини начать благополучно жить за счет доли своей жены или домашнего животного. Личная храбрость и молитвенное обращение к Богу спасает обреченного ребенка (по другим вариантам молодого человека) от стрелы бога грозы Перкунаса. Бедный крестьянин, которому ничего не удастся, сколько бы он ни трудился, отправляется на поиски своей Доли. Вступив с ней в диалог, он узнает о своем истинном жизненном предназначении и, поменяв род занятий, становится богатым и счастливым. Сюжеты некоторых сказок повествуют о том, что герой находит свою Долю спящей под кустом, избивает ее и заставляет работать.

Не только сказки и предания говорят о возможности изменить судьбу к лучшему. Повседневная жизнь белорусов и балтов была наполнена различными ритуалами и негласными предписаниями, направленными на улучшение жизни каждого члена общества и приумножение его благополучия.

Работы в поле и в лесу, уход за домашними животными и пчелами, охота, ловля рыбы, строительство нового дома – все эти действия начинались с христианских молитв к Богу, Богородице и святым и одновременно сопровождалось различными магическими практиками и обращениями за помощью к духам поля, леса, воды и дома. Для привлечения достатка белорусы и балты привечали ужей, которых считали предками-покровителями домашнего хозяйства. По поверьям, в домах, где поселились ужи, все «прибывает».

Традиционные свадебные ритуалы были направлены не только на общественное признание брака, но и на обеспечение будущего благополучия молодых. Все действия участников многодневного свадебного обряда подчинены тому, чтобы молодоженам досталась счастливая доля. На важнейшем этапе обряда – посадке невесты и жениха вся община хором благословляла новую пару словами: *«Дай, Боже, счастье и долю»* [3, с. 98]. Считалось, что серьезно повлиять на благополучие новой семьи может благословение на брак, данное родителями жениха и невесты. О будущем молодоженов судили по многим приметам, в частности, по тому, насколько красивым и пышным получился свадебный каравай, к которому во время его приготовления также обращались с заклинательными песнями о счастливой доле для молодых. Сам каравай олицетворял общую долю всей общины, которая в ходе его разделения и съедания перераспределялась между всеми участниками обряда.

Многочисленные предписания и запреты для беременных женщин были направлены на то, чтобы роды прошли благополучно и в дальнейшем дети были здоровы, счастливы и удачливы. В случае болезни, в надежде на чудесное исцеление крестьяне обращались и в церковь, и к искусным знахарям, и к древним практикам поклонения водным источникам, деревьям, огню, валунам. Ю.А. Греймас выявил связь между почитанием на территории Литвы камней-валунов, вкопанных в землю плоской стороной кверху, с поклонением древним богиням – хранительницам зерна и скота, которые олицетворяли собой Долю как воплощение благополучия и материального достатка.

Белорусы и балты верили, что судьбу можно изменить не только в хорошую, но и в плохую сторону. Помимо физического насилия, преждевременного прерывающего чужую жизнь, считалось, что человека могут погубить колдун или ведьма, сглаз завистливых людей, родительское проклятие. Испортить собственную судьбу и судьбу своих близких мог и сам человек. Так, требования по сохранению невинности до брака в Беларуси распространялись не только на девушек, но и на юношей. Считалось, что если молодой человек до свадьбы не соблюдал целомудрие, то его будущие дети будут умирать, а домашний скот подвергаться болезням и падежу.

В сознании носителей традиционной культуры посмертная судьба человека зависит не только от его праведности или греховности, что связано уже с более

поздними по времени христианскими представлениями, но и от правильно организованного обряда погребения и совершаемых в определенные периоды времени поминок.

Погребальный обряд был нацелен на то, чтобы отделить умершего от мира живых, выделив положенную ему долю, воплощенную в специально испеченном для покойника хлебе, напитках, одежде, обуви и различных предметах, которые клали в гроб покойнику. Нарушение правильности проведения похоронного обряда «провоцирует неокончателность конца, смертоносное присутствие умершего в мире живых, лишаящее их «доли»» [5, с. 58]. Если родственники соблюдают все правила погребения и поминовения, то предки становятся невидимыми помощниками живых (например, существует поверье, что умершие помогают при тушении пожаров) и вообще источником различных благ: «Деды хлеб-соль засылают» [5, с. 56].

Представления о судьбе, возникшие у белорусов и балтов во времена язычества и отчасти трансформировавшееся под влиянием христианской религии, дошли до наших времен не только в памятниках фольклора, но и отчасти сохранились в сознании современных людей. Они проявляют себя в ряде принятых в обществе убеждений (например, судьбу не стоит «искушать», она может «улыбаться» или «отворачиваться» от человека, «решать» что-либо за него, «наносить удар» и т.д.), разнообразных приметах и передающихся из поколения в поколение правилах поведения, практике гаданий, вере в силу влияния колдунов и знахарей, а также соблюдении отдельных элементов традиционных календарных и семейных обрядов.

Литература

1. Вольтер, Э. А. Материалы по этнографии латышского племени Витебской губернии / Э. А. Вольтер. – Ч. I.: Праздники и семейные песни латышей. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1890. – 385 с.
2. Греймас, А. Ю. О богах и людях. Исследования по литовской мифологии / А. Ю. Греймас. – М.: Неолит, 2017. – 448 с.
3. Довнар-Запольский, М. В. Белорусская свадьба в культурно-религиозных пережитках / М. В. Довнар-Запольский // Исследования и статьи. – Т. 1. – Киев: Издание А. П. Сапунова, 1909. – С. 61–146.
4. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. XX века. – Т. 3: Мифологизация природных явлений и человеческих состояний / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. – 832 с.
5. Седакова, О. А. Тема «доли» в погребальном обряде (восточно- и южнославянский материал) / О. А. Седакова // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). – М., 1990. – С. 54–63.

Ракова Л.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИИ ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ НА МОГИЛЕВЩИНЕ

Основополагающей традицией белорусов выступала культура воспитания детей трудом, которая складывалась столетиями. Веками шлифовались формы и методы воспитания детей через конкретный образец – традицию, которая сохранялась, обновлялась в новых условиях и передавалась из поколения в поколение, что обеспечивало ее жизненную силу. Однако не у всех традиций была одинаковая судьба: одни трансформировались и продолжали функционировать, другие – остались в прошлом. И все же базовые, присущие белорусам: трудолюбие, уважение к старшим, взаимопомощь, поддержка членов семьи, гуманизм, память традиций предков, их почитание и многие другие сохранились.

В XX веке изменились типы семьи: на смену патриархальной семье прошлого пришли детоцентристская, где центром является ребенок и супружеская (без детей) семьи. Современная семья испытывает трудности в трансляции культурных ценностей

своего этноса молодому поколению. Усугубляет это и нуклеаризация семьи, отсутствие, как правило, в семьях представителей третьего поколения (дедушек, бабушек), которые наиболее эффективно содействовали осуществлению межпоколенной трансмиссии, а также сокращение до катастрофически малых размеров современных семей, не обеспечивающих даже простое воспроизводство населения.

Методы и формы педагогического воздействия на детей, как свидетельствуют письменные источники и опросы населения, многие века складывались на основе опыта предыдущих поколений. К.Ушинский считал, что «воспитание, созданное народом и основанное на народных началах, имеет такую огромную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа».

Важнейшими традициями белорусов были: духовное единство семьи, крепкие семейно-родственные отношения, заботливое отношение родителей к детям и уважительное отношение детей к родителям и старшим вообще. У белорусов развита была взаимопомощь и поддержка друг друга в трудных ситуациях, дружеские отношения между детьми в семье, их неуклонное стремление помочь родителям, облегчить их труд, оказывая посильную помощь в работе по хозяйству старшим.

В традиционной семье развитие и формирование этнического самосознания у детей происходило через познание и овладение ими этнической культуры, системы ценностей своего народа, национальных традиций и обычаев, из пересказанных преданий, мифов, притчей, историй, сказок, транслируемых в семье родителями, дедушками и бабушками. Как свидетельствуют материалы нескольких этнографических экспедиций автора в разные районы Могилевщины (Шкловский, Глусский, Дрибинский, Могилевский и др.), еще в конце 1990-х – нач. 2000-х гг. через устные рассказы старшего поколения дети в семье узнавали о старинных обычаях, национальных героях, прославленных членах рода.

Для этнической идентификации детей, осознания ими своих корней и их ценности, важны были семейные реликвии, фото, предметы быта, бережно хранимые в каждой семье. Эффективны и рассказы взрослых детям о своих родителях и предках. Это была устная передача ценностей духовной культуры непосредственно от ее носителей, которые раскрывали особенности жизни наших предков в прошлом и давали богатый материал для практического применения принципов народной педагогики и сегодня. Кроме этнической существовала и территориальная дифференциация, когда жители одной деревни называли других по месту их проживания: слабодчане, желивцы, сущевцы и т. п. А неизвестных, пришедших в деревню и нарушающих ее правила, называли «наволочь».

Благоприятные условия для воспитания и трансляции определенного социального и культурного опыта детям, подготовки их к будущей семейной жизни в традиционной семье обеспечивались системой регламентации и распределения ролей, которые выполняли не только родители, бабушки и дедушки, но и старшие дети, которые были более самостоятельными, чем сегодня. Чувствуя свою ответственность за семью и ее членов, они всячески старались помочь родителям, взаимодополняли, а иногда и взаимозамещали один одного. Так, если в семье умирал отец или мать, их роль могли выполнять бабушки и дедушки, дяди и тети, старший брат или сестра.

Важнейшая особенность народной педагогики белорусов – воспитание в труде и трудом. Такой принцип воспитания был залогом подготовки каждого нового поколения детей к жизни. В крестьянском сообществе высоко ценили трудолюбие, гуманизм и считали, что воспитывать детей надо в труде, начиная с 5 лет. Большинство белорусов не лишены были гордости за своих детей, которые вырастали самостоятельными, трудолюбивыми, заботливо относившимися к членам семьи и особенно к родителям. По наблюдениям автора, нередко дети, придя из школы, бежали на поле или в огород на усадьбе площадью 0,5 га, чтобы помочь старшим выполнить важные трудовые

операции по уборке урожая либо в поле, где шла посевная, либо уборка урожая в колхозе и т. д. В отсутствие родителей дома старшие дети, как правило, кормили младших детей, присматривали за ними во время игр на улице и т.д. Это свидетельство того, что дети были более самостоятельными, чем сегодня.

Жизнь в деревне (это были послевоенные годы) была связана с нелегким ежедневным трудом, где у каждого были свои обязанности и своя доля работы. С малых лет дети активно помогали родителям, и чем они были старше, тем работу им поручали сложнее. Мелкие поручения по хозяйству были только в радость: животных и птиц покормить, присмотреть за ними, чтобы не зашли на огород, сорняки повывергивать на грядках и пр. С раннего возраста дети погружались в те традиции и обычаи, которые связывали многие поколения белорусов. Самое ценное, что получали деревенские дети – это возможность жить в согласии с природой: дышать свежим воздухом, любить ее, понимать и ценить. Когда дети ходили в лес собирать ягоды, то старались не топтать и не ломать ягодник – иначе на следующий год ягод вырастет меньше. То же самое относилось и к сбору грибов, лекарственных трав. Традиционной семье для успешного выполнения своих функций и прежде всего функции обеспечения благосостояния членов требовалось большое количество детей, которых следовало научить устойчивым стереотипам поведения, приучить их к труду.

Следует отметить, что в послевоенное время большинство крестьян, потерявших имущество в годы войны, вынужденно вернулись к собственному изготовлению одежды, обуви, орудий труда: женщины пряли нити, ткали холсты, шили всю одежду сами, мужчины вили веревки, изготавливали орудия труда, валили валенки и т.п. За ткацким станком работали не только бабушки, но и матери, даже в обеденный перерыв, выходные дни, изготавливая полотно для сорочек, юбок, сарафанов и прочих видов одежды для членов семьи. Учили прясть и девочек-подростков, считая, что «за плечами не носить», а мастерство всегда пригодится в жизни. Трудолюбие белорусов передавалось из поколения в поколение и сегодня нередко можно слышать об этом замечательном качестве этноса со стороны других наций.

Для любого общества и народа очень важны традиции, особенно традиции воспитания, от которых во многом зависит жизнь нации, будущее народа. Народ очень хорошо осознавал их роль для существования семьи и нации в целом: *«Хто дзяцей мае – хай навучае»* – говорила народная пословица. В традиционной культуре белорусов важнейшую роль играла моральная составляющая крестьянской жизни, высокоморальные нормы поведения, которых придерживалось большинство сельчан. В крестьянском сообществе осуждался крадеж, лентяйство, неуважительное отношение к родителям и старшим вообще. Очень ценились гуманизм, трудолюбие детей, готовность прийти на помощь в работе не только родным, но и другим жителям деревни. Образцы поведения детям белорусы передавали прежде всего в форме стереотипов высокоморального поведения, которым обладало большинство крестьянства.

Духовное единство семьи, крепкие семейно-родственные отношения, заботливое отношение родителей к детям и уважительное отношение детей к родителям и старшим вообще, взаимопомощь и поддержка друг друга в трудных ситуациях, как и дружеские отношения между детьми в семье, их неуклонное желание помочь родителям, облегчить их труд, оказывая посильную помощь в работе по хозяйству старшим, а также эффективная система подготовки молодых к браку и собственной семейной жизни были важнейшими традициями белорусов.

Следует отметить, что лучшие традиции сохранялись и накапливались столетиями. Факт того, что у белорусов издавна существовала стройная, отшлифованная в веках, долгосрочная система воспитания детей, на которой базировалась жизнь белоруса, функционирующая в виде традиций, подтверждает анализ автором исторических актов документов XVI–XIX вв., исследований других

авторов и сохранившиеся свидетельства современников. Эта система воспитания способствовала выживанию нации и оправдывала направленность и правоту стратегии строгости (но не жестокости) в воспитании детей: *«Не біце вяроўкамі, навучайце гаворкамі»* – говорит народная пословица.

В воспитании крестьянских детей в прошлом большую роль в семьях играл фольклор, носителем которого было старшее поколение. Использование фольклора в воспитании детей было ежедневным. Пословицы и поговорки звучали из уст старших в каждой белорусской семье, в нужные моменты, транслируя каждому новому поколению нормы поведения, права и обязанности каждого члена семьи, цель жизни и способы достижения успеха и т.п., благодаря богатой сокровищнице белорусов, накопленной веками и составляющей сегодня несколько десятков опубликованных томов. В белорусском фольклоре четко обозначены приемы, средства и методы воспитания детей, их половозрастная дифференциация, что во многом обеспечивало эффективность средств и методов воспитания в культуре белорусов.

Замечательной чертой традиционной семьи была высокая ответственность большинства родителей за воспитание детей, а их непоколебимый авторитет в семье обеспечивал высокую эффективность и стабильность воспитания детей в совместном труде, где родители были образцом трудолюбия. Как отмечали сельские респонденты, опрошенные автором в 1970–1990-е годы в разных районах Могилевщины, необходимость детского труда в хозяйстве была велика и приучение к труду происходило постепенно, начиная с 4–5 лет. При этом напряженность труда регулировалась в соответствии с полом и возрастом ребенка. Родители нередко учитывали и индивидуальные склонности к тому или иному виду деятельности каждого. Маленьким детям, как правило, доверялись несложные, легкие работы (насыпать в коромушку зерна птицам, налить им воды, нарвать травы животным, принести что-нибудь не слишком тяжелое со двора и пр.). Очень ценили трудолюбивых детей в деревне другие жители, которые хвалили их в присутствии других детей, показывая ценность и значение трудолюбия. Следует отметить, что стержневая традиция белорусов – воспитание в труде и трудом многие столетия выступала этноопределяющей и, как следствие, трудолюбие стало важнейшей чертой морального облика белоруса. Оно и по сей день ценится у народа. Не менее важной выступает и привязанность детей к родной земле, языку, народным традициям и обычаям.

Важной особенностью народной педагогики белорусов следует считать воспитание в труде и трудом, которое рано проникало в сознание большинства детей, которые ощущали, что их жизнь и благополучие во многом зависит от уровня развития собственного хозяйства, поэтому они были более самостоятельными в принятии решений об оказании помощи родителям, родственникам, односельчанам.

В прошлом важной и эффективной была передача детям опыта хозяйственной деятельности, важнейшей составляющей жизни жителей деревни. Знания, а также навыки дети получали на конкретных примерах, ежедневно наблюдая за взрослыми в семье или за ее пределами. Старшие дети благодаря этому овладевали очень важным собственным опытом хозяйствования, который шлифовался изо дня в день в работе и позже становился базовым во взрослой жизни. Кроме примера старших в приучении к труду со стороны родителей, помогали и императивные методы воспитания: внушение презрения к таким человеческим порокам, как лентяйство, воровство, пьянство и пр. К детям, не выполнившим поручения взрослых, у белорусов применялись и наказания. Кроме угрозы или физического наказания, родители нередко прибегали к лишению виновного компании сверстников, участия в праздниках и пр. При этом следует отметить, что у белорусов, как правило, не было специальных воспитательных бесед с детьми об их поступках.

Для поддержания нравственных основ общества очень важно духовно-нравственное воспитание детей и молодежи. Огромную роль в этом может сыграть

сохранение уникального культурного наследия народной педагогики белорусов, богатые традиции которой нашли отражение в фольклоре, в обычаях и обрядах, нормах жизни, поведении народа, его идеалах и передавались веками из поколения в поколение как позитивные отличительные маркеры нации.

К сожалению, многие традиции постепенно утрачиваются. Очевидно, чтобы осуществлялся более правильно воспитательный процесс, необходимо остановить нарушение процесса преемственности народных традиций, которые могут выполнить важную роль в сохранении и развитии национальной культуры, формировании национального самосознания. Ценнейший опыт воспитания детей в традиционной семье белорусов заслуживает не только изучения, но и применения, как главный источник духовно-нравственного воспитания молодого поколения в современности. Сегодняшняя наша задача – сберечь все самое ценное, использовать его в национальной системе воспитания детей, что сохранил народ, приобщить к нему новые поколения белорусов.

Работа написана на основе этнографических экспедиций автора 1980–2010-х гг.

Литература

1. Арутюнов, С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М., 1989. – 247 с.
2. Булгак, Я. Край дзіцячых гадоў / Я. Булгак; укл. і аўт. арт. Т. Г. Вяршыцкая; пер. з пол. мовы Т. Г. Вяршыцкай; пер. вершаў з пол. мовы С. І. Законнікава. – Мінск: Беларусь, 2004. – 415 с.
3. Мид, М. Культура и мир детства: избранные произведения / М. Мид; пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева; сост., авт. и послесл. отв. ред. И. С. Кон. – М.: Наука, 1988. – С. 358–361.
4. Ушинский, К. Д. Труд в его психическом и воспитательном значении / К. Д. Ушинский. Собр. соч.: В 11 т. – М.; Л., 1948. – Т. 3. – С. 32.

Святкин М.И.

(Российская Федерация, г. Саранск)

ПРОМЫСЛОВАЯ СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ МОРДОВСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ

Пореформенная эпоха характеризовалась быстрым ростом кустарных промыслов. Это явление отмечается не только в русской, но и в мордовской деревне. Однако по темпам развития кустарной промышленности мордовские промысловики отставали от русских. Среди мордвы были распространены те же виды кустарничества, что и среди русских.

Мордовский народ на протяжении истории являлся одним из самых многочисленных среди финно-угорских народностей. По данным Всероссийской переписи 1920 г., общее количество мордовского населения составило 1 154 301 человек обоего пола. Наибольшая доля мордвы была представлена в следующих губерниях: Самарская (239 950 чел.), Пензенская (209 506 чел.), Симбирская (204 454 чел.), Саратовская (150 925 чел.), Тамбовская (108 945 чел.), Нижегородская (66 849 чел.) [2, с. 2–3].

В мордовских селениях Пензенской губернии в конце XIX – начале XX вв. были распространены такие кустарные промыслы: гончарный, ткацкий, деревообрабатывающий, корзиноплетение, кожевенный, кирпичный. Некоторые из этих промыслов, как, например, кожевенный и кирпичный, были сосредоточены в очень ограниченном районе, включающем одну–две деревни, и ими занималось небольшое число кустарей.

Широко были распространены промыслы по обработке дерева в мордовских селениях Мордовское Баймаково, Болдово Инсарского уезда Пензенской губернии. Всего по Пензенской губернии занимались этим промыслом 2 500 кустарей. Кустари, занимающиеся обработкой дерева, производили такие изделия: сани, бочки, кадки, лопаты, телеги, колеса, полозья, навои, ведра, сундуки, столы, корыта, рамы, гребни,

резную деревянную посуду [1, с. 194–195].

Бондарный промысел был широко распространен в Городищенском (с. Сабаново, с. Алово) и Мокшанском уездах, в которых насчитывалось около 230 кустарей-бондарей, а также в с. Ачадово, с. Анаево, с. Каргашино Спасского уезда Тамбовской губернии, с. Налитово Карсунского уезда Симбирской губернии [4, с. 37]. Бочки пользовались широким спросом у населения. Спиртовые бочки часто изготавливали из готового материала, который доставляли винокуренные заводчики. Одна бочка стоила около 60 копеек. Кровельный материал всегда пользовался спросом у населения, поэтому промыслы, связанные с его производством, были широко распространены. Производством кровельной стружки занимались в с. Сентмино Пензенской губернии. Готовый товар продавали по 25–30 копеек за тысячу стружек и отправляли во Владимирскую, Тамбовскую, Саратовскую губернии. Стружку чаще изготавливали из осины [1, с. 194].

Рыночные цены на изделия деревообрабатывающих промыслов в конце XIX в. были следующие: бочка для спирта – 3–4 рубля, бочонок для конопляного масла – 50–70 копеек, ведро – 12 копеек, кадка – 50 копеек, циновка – 35–40 копеек, рогожа – от 8 до 15 рублей за сотню. Кули делились на три сорта. Первый сорт продавался по 15 рублей за 100 штук, второй – по 12 рублей и третий – по 6 рублей. Телега стоила от 2 до 3 рублей, сани – от 1 рубля 50 копеек до 3 рублей 50 копеек, стан колес – от 3 рублей 50 копеек до 6 рублей, спицы для колес – 80 копеек за 100 штук, стан ободьев – до 2 рублей, пара клещей – 25–40 копеек, сундук – от 20 до 90 копеек, стол – от 50 копеек до 1 рубля, корыто – от 10 до 15 копеек, чашка – от 2 до 10 копеек, лопата – от 8 до 15 копеек, тес – от 12 до 18 рублей за сотню, гребни с гребенками – от 10 до 20 рублей за 100 пар, стружка для крыш – 75 копеек за тысячу, корье дубовое – 5–15 копеек за пуд, корье ивовое – 25–40 копеек за пуд [1, с. 196]. Деревянные лопаты на продажу изготавливали в таких мордовских селах, как Зарубкино Спасского уезда Тамбовской губернии, Найманы и Кузьмино Ардатовского уезда Симбирской губернии. Лопатники часто свои изделия продавали скупщикам, что приводило к повышению конечной цены. Если кустарь продавал лопаты по 3 копейки за штуку, то скупщики – по 8–10 копеек [3, с. 190].

Экипажный промысел был распространен в мордовских селениях: Кулдым и Сарга Инсарского уезда Пензенской губернии; Ачадово, Пичпанды, Тархановская Потьма, Журавкино Спасского уезда Тамбовской губернии; Дегилевка Саранского уезда Пензенской губернии; Болдасево, Маресьево Ардатовского уезда Симбирской губернии; Старое Ардашево, Лесное Плуксово, Цылино Темниковского уезда Тамбовской губернии. Высоким уровнем качества и красоты отличались изделия мордовских кустарей-тележников сел Тархановская Потьма Ачадовской волости Спасского уезда Тамбовской губернии и Дегилевка Саранского уезда Пензенской губернии [4, с. 38].

Широкое распространение среди мордвы получили промыслы по обработке растительного волокна. Так, например, в с. Новлей, Адашево Инсарского уезда Пензенской губернии и Гуляево Лукояновского уезда Нижегородской губернии кустари изделия из растительного волокна производили не только для себя, но и для продажи. Однако сырья не всегда хватало, поэтому крестьянам приходилось его закупать в соседних селах. Так, например, в с. Гуляево Лукояновского уезда обработкой пеньки было занято 9/10 крестьянских семей, которые круглый год закупали в ближайших селах пеньку и обрабатывали ее [4, с. 41].

Сапожным и башмачным промыслами обычно занимались мужчины. Сырье для производства чаще закупали в кожевенных лавках. Кустари-сапожники были в таких мордовских селах, как Тархановская Потьма, Кажлодка Спасского уезда; Атюрьево, Бабеево Темниковского уезда; Кулясово Ардатовского уезда, Кабаево Алатырского уезда. Сапоги в среднем стоили до 5 рублей 50 копеек, а башмаки – до 2 рублей [1,

с. 56]. Обувь чаще всего у кустарей приобреталась оптом скупщиками, которые уже занимались их продажей на крупных ярмарках и базарах.

Лапотный промысел из-за высокой потребности в лаптях был распространен повсеместно в мордовских селах. Но наибольшая концентрация лапотников, которые занимались промыслом не только для самообеспечения семьи лаптями, но и для продажи, наблюдалась в следующих селах: Кученяево Алатырского уезда, Судосево Карсунского уезда.

Наибольшее распространение в мордовских селениях получил шерсточесальный промысел. Так, например, в Алатырском и Ардатовском уездах, если среди русского населения доля кустарей, занимавшихся шерсточесальным промыслом, составляла 4,2%, то среди мордвы – 13,4%. Этот промысел был распространен в следующих мордовских селениях: Болдово, Кулдым, Теризморга Инсарского уезда; Папулево, Манадыши Ардатовского уезда; Жабино Алатырского уезда, Тархановская Потьяма Спасского уезда [4, с. 45].

Ткачеством занимались исключительно женщины. Второстепенные работы, как, например, разматывание пряжи, выполняли подростки. Широко распространено было ткачество в Мокшанском уезде Пензенской губернии. Изделия ткацкого промысла пользовались спросом у населения. Цены на них в конце XIX в. были следующие: сукно – от 70 копеек до 1 рубля 25 за аршин (71 см.), мешки – по 25 копеек за штуку, подпруги – 15–20 копеек, фартуки – по 50 копеек [1, с. 54].

Широко распространенными промыслами в мордовских селениях были валяльный и вязальный. Так, например, кустари-валяльщики были в таких селах, как Старое Ардатово, Урусово Алатырского уезда; Старые Верхисы Инсарского уезда; Коченяевка Ардатовского уезда. Если вязальный промысел был исключительно женским занятием, то валяльным промыслом обычно занимались мужчины, так как это дело требовало больших усилий. Валенки иногда расшивали женщины. В Нижегородской губернии в конце XIX – начале XX вв. пара варежек стоила от 10 до 35 копеек, носки из серой шерсти – 25 копеек, а из белой 35 – 40 копеек. Следует отметить то, что высокие цены на шерсть препятствовали развитию вязального и валяльного промыслов, поэтому кустари часто сами занимались овцеводством, чтобы не закупать сырье. Валенки продавали по следующим ценам: детские – от 50 копеек до 1 рубля 50 копеек, женские – от 1 рубля до 2 рублей, мужские – от 2 рублей 50 копеек до 3 рублей 50 копеек [1, с. 54–55].

Кузнечный промысел редко был представлен крупными скоплениями кустарей в отдельных мордовских селах. Обычно он носил ремесленный характер, кустари им чаще занимались индивидуально. Кузнечный промысел был развит и распространен в следующих мордовских селениях: Болдово, Кулдым, Вертелим Инсарского уезда; Кочкурово Саранского уезда; Шугурово, Киржеманы, Собаченки Ардатовского уезда; Шокша Темниковского уезда; Кочелаево Наровчатского уезда; Кабаево, Дубенки Алатырского уезда. Среди мордовских кузнецов были умельцы, которые производили изделия, отличающиеся высоким уровнем качества. Так, например, в с. Кабаево Алатырского уезда кузнец Дешкин изготавливал триера, которые по качеству превосходили изделия русских кустарей из ближайших сел [4, с. 49].

Кузнечные изделия продавали по следующим ценам: кирки – 30–40 копеек, топоры – 30 – 50 копеек, подковы – 5–10 копеек, гвозди – 4 рубля 40 копеек за пуд (16,3 кг), палицы к сохам – до 1 рубля 50 копеек за штуку [1, с. 55]. Товары кузнечного промысла пользовались широким спросом среди городского и сельского населения. Металл кузнецам приходилось закупать. Часто кустари расплачивались за приобретенный материал своими же изделиями из-за нехватки денег. Торговцы закупали товары кузнечного дела по низкой цене, что было крайне невыгодно промысловикам.

Важную роль в реализации кустарных изделий играли скупщики. Они

разъезжали по местам производства и скупали изделия у кустарей оптом. Скупщики предлагали кустарям за их продукцию низкие цены. Крестьяне часто соглашались на невыгодные условия, так как не каждый имел возможность привезти свой товар на крупную ярмарку. Иногда скупщики расплачивались не деньгами, а товаром – мукой, солью, керосином и т. д. При этом реализовывали они его кустарям за промысловые изделия по завышенным ценам, что было крайне невыгодно крестьянам.

Таким образом, во второй половине XIX – начале XX вв. наблюдается расширение промысловой деятельности и специализация отдельных ее видов в некоторых населенных пунктах и уездах. Так, в Спасском уезде Тамбовской губернии преобладали деревообрабатывающие промыслы, в Алатырском и Ардатовском уездах Симбирской губернии – шерсточесальный и валяльный, в Саранском уезде Пензенской губернии широко был распространен экипажный промысел.

В настоящее время в некоторых мордовских селениях сохраняются отдельные виды промысловой деятельности. Так, например, широко распространен валяльный промысел в селах Ардатовского района Республики Мордовия – Урусово, Жабино, Старое Ардатово. В с. Подлесная Тавла Кочкуровского района мордовские мастера занимаются резьбой по дереву, изготавливают деревянные игрушки. Сохраняются такие промыслы как, плетение корзин, столярное дело, плетение из бересты, вязальный промысел, бондарное дело и др.

Литература

1. Кустарные промыслы: текущая статистика за 1895/1896 сельскохозяйственный год. – СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1897. – 200 с.
2. Мордовское население Пензенской губернии, его прошлое и современное состояние / под ред. Г. А. Полумордвинова. – Пенза : Издание агитационно-пропагандистского отдела Пензенского губкома В.К.П.(б), 1927. – 137 с.
3. Сборник статистических сведений по Тамбовской губернии. Темниковский уезд. – Тамбов: Изд. Тамбовского губернского земства, 1883. – Т. 4. – 459 с.
4. Фирстов, И. И. Основные виды кустарных промыслов в пореформенной Мордовии / И. И. Фирстов // Материальная и духовная культура мордвы в XVIII–XX вв. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1978. – С. 25–58.

Смирнова Е.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

НЕСОГЛАСОВАННЫЕ КРАТКИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ПРИЧАСТИЯ (ДЕЕПРИЧАСТИЯ) В «ПРОСТОЙ МОВЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВАНГЕЛИЯ ТЯПИНСКОГО)

Процесс утрачивания согласования причастия с агенсом начинается уже в раннедревнерусский период [1, с. 134], и «в грамотах XIV–XV вв. несогласованные причастия встречаются столь часто, что сам принцип согласования следует считать уже по существу разрушенным» [1, с. 185]. Хотя категория деепричастия не была присуща древнерусскому языку [2, с. 237], однако причастия типа *мог-*, *ход-* и типа *прошьдь*, *бывъ* должны рассматриваться как несклоняемые, т. е. неизменяемые по падежам. По своей синтаксической функции причастия этого типа в целом сходны с современными деепричастиями, отличаясь от них тем, что согласуются со своим агенсом только в числе и роде и могут, по мнению А. А. Зализняка, квалифицироваться как «согласуемые деепричастия» [1, с. 134].

Некоторые краткие действительные причастия (в терминологии А. А. Потебни — аппозитивные) употреблялись в древнерусском языке в атрибутивно-предикативной функции. Они согласовывались с подлежащим и вместе с тем тяготели по смыслу к сказуемому, характеризуя его действие. «Кажется несомненным, что в конце XIV в. причастия действ. аппозитивные были уже только в книжном языке, и деепричастие,

как вполне определившаяся часть речи, уже существовало, хотя и отличалось кое-чем от нынешнего» [3, с. 186]. Деепричастие, в отличие от неабсолютного причастного оборота, предикативно распространяющего именную группу, относится к главному предложению в целом, что «уничтожает основания для согласования с именем» [4, с. 179].

В старобелорусских и староукраинских памятниках XV века деепричастие уже выступало как самостоятельная форма глагола, «потерявшая прежнюю генетическую связь с причастием» [5, с. 312]. В старобелорусском языке рассматриваемого периода деепричастия имели особое значение: «они служили средством пополнения недостаточно развитого сложного предложения в белорусском языке того времени. Вместе с тем они выполняли и свою собственную, присущую им функцию: указывали на признак действия, которое называлось» [6, с. 252]. В основу «простомовных» грамматических форм легли образования с суффиксами *-учи/-ючи*, *-ачи/-ячи* и *-виши*, *-ши* — застывшие формы причастий настоящего и прошедшего времени.

Данное исследование проводится на материале «простомовного» Евангелия В. Тяпинского [7] (далее ЕТ), изданного ок. 1580 г. на двух языках: на «простой мове», письменном языке Литовской Руси XVI—XVII вв., и по-церковнославянски. Евангелие Тяпинского привлекается нами для изучения так называемой книжной разновидности «простой мовы».

Деепричастия на *-чи*

В Евангелии Тяпинского зафиксировано 440 употреблений деепричастий на *-чи*, образующихся от глаголов несов. вида. Деепричастий на *-шти* в тексте нет: обычно они встречаются в памятниках, «на которых сильно церковнославянское влияние» [8, с. 273].

Выбор суффикса определяется отнесенностью глагола к I или II спряжению: *-нечи(-ючй)*^[191] — I спряжение, *-ачи(--чи/-ечи)*^[249] — II спряжение: *б±лыщачи с-*^[1], *бНёдНечи*^[21] // *бНёдНечй*^[5], *бъючи*^[2], *бываючй*^[2], *в±з±к±ладываючи*^[1] и т. д.

На месте этимологического *к* часто пишется *е*: *с±мутечи се*^[1] // *с±мНёт-чи се*^[1], *молечи с-*^[1] // *мол-чи с-*^[1].

Переводчик Евангелия регулярно образует деепричастие от нетематического глагола *ести* с использованием суффикса глаголов I спряжения: *едНечи*^[6] — в подобных употреблениях, скорее всего, проявляется разговорная речь [9, с. 286].

Деепричастия на *-ши/-виши*

В Евангелии Тяпинского деепричастия с суффиксами *-ши*, *-виши* образуются от глаголов сов. и иногда несов. вида (~2,5% употреблений). Суффикс деепричастия зависит от основы инфинитива: финаль *-виши/-шы* употребляется после основ на гласный, *-ши/-шы* — после основ на согласный. Всего в ЕТ зафиксировано 451 употребление деепричастий с суффиксами: *-ши*^[195] // *-шы*^[1] // *-виши*^[254] // *-вшы*^[1]: *бегъши*^[1], *бив±ши*^[1], *б±логос±ловив±ши*^[2], *бывши*^[1], *вед±ши*^[1] и т. д.

В тексте Евангелия также отражены изменения в деепричастиях, образованных от глаголов, имевших ранее в инфинитивной основе носовой гласный. Бывшие краткие причастия от этих глаголов оканчивались на *-мъ* и *-нъ*, позднее «формы гэтага тыпу па агульнай заканамернасці уніфікаваліся по ўзору форм жаночнага роду на *-ши* і пачалі выступаць у выглядзе *вземши*, *начениши*. Нарэшце, далейшым развіццём форм гэтага тыпу было пранікненне гука *ў* (*в*) у суфікс замест гука *м*» [10, с. 312]. Этапы этого процесса можно проследить в употреблениях: *в±земъ*^[1] // *в±земъши*^[3] // *возим±шй*^[1] // *в±з-въ*^[1] // *в±з-в±ши*^[19] // *в±з-в±шй*^[2].

В ЕТ не зафиксированы случаи унификации деепричастной финали в глаголах с основой на согласный (типа *вшедши* → *вшовши*, *впадши* → *впавши*) [5, с. 257–258], во всех примерах сохраняется неизменность производящей основы: *бегъши*^[1], *вед±ши*^[1], *в±з±шедъши*^[1] // *взьшед±шй*^[1], *в±лез±шй*^[1], *в±сед±ши*^[1], *вшед±ши*^[4] // *вшед±шы*^[1], *в±шодъши*^[11] // *в±шод±шй*^[3], *въз±вед±ши*^[1], *вышед±ши*^[5], *вышод±ши*^[21] // *вышод±шй*^[2],

з±волоок±ши^[1], з±шод±ши^[1], зъволокъши^[1], нашод±ши^[5], обег±ши^[1], пад±ши^[4] // пад±ш^[1], перешед±ши^[1], перешод±ши^[3] // перешод±шй^[1], почон±ши^[2], п±рибег±ши^[1], п±рипад±ши^[1], п±ришед±ши^[15] // п±ришед±шй^[1], п±ришод±ши^[27] // п±ришод±шй^[6] // (п±рйшод±шй)^[1], роз±пеньши^[1], роз±постер±ши^[4] // роз±простершй^[1], сед±ши^[4], сп±лет±ши^[1], с±т±рес±ши^[1], сшед±ши^[1], 'Нвошод±ши^[1], '№мерши^[1], 'Нсох±ши^[1], шед±ши^[6] // шд±ши^[1], шод±ши^[18] // шод±шй^[3].

Два примера демонстрируют депалатализацию шипящих: вшед±шы^[1], 'Нслуhav±шы^[1].

Синтаксическая конструкция «дательный самостоятельный»

В ЕТ регулярно встречаются конструкции, напоминающие «дательный самостоятельный». Эти конструкции являются переводом особого синтаксического оборота греческого языка *genitivus absolutus*, состоящего из имени в родительном падеже в функции субъекта действия и согласованного с ним причастия в функции предиката. По значению этот оборот является сложным обстоятельством (времени, причины, условия, уступки). В старобелорусском языке XIV–XVII вв. «дательный самостоятельный» «употреблялся с причастиями, которые уже в значительной мере утратили согласование с означаемыми ими существительными и местоимениями» [6, с. 327]. В тексте Евангелия Тяпинского согласование в дат. падеже сохраняется в примерах, где субъект во множественном числе, в единственном числе согласования нет — в дательном падеже стоит только субъект: ЙсТЇу пакъ родивши се въ ви»лиме юдском (Мат. 2:1) — To\$ d2 'Ihso\$ gennhq1nto~ 6n Bhqle2m; Й §шедшим± им (Мат. 2:13) — `Anacwrhs=ntwn d2 a8t^n. Исключением являются два употребления, отмеченные в таблице курсивом (тобе чинечом№, могучому ему): в ед. числе здесь сохранено согласование местоимения и действительного причастия в дат. падеже (см. таблицу № 1). Таким образом, видим разрушение «по преданию и правильно построенного дательного самостоятельного» [8, с. 414]: в ед. числе имя или местоимение используются переводчиком в дат. падеже, а причастие — в застывшей форме именительного (такая форма называется деепричастием), во мн. числе в большинстве случаев используются согласованные в дат. падеже действительные причастия наст./прош. времени и местоимение/существительное (кроме одного примера, где употреблено деепричастие: с±ходечи имъ).

Таблица № 1. Единственное число

(Мф 1:20)	ем№ розмысл-ючи
(Мф 2:1)	йсТЇу родивши се
(Мф 2:19)	№мерши ирод№
(Мф 5:1)	сед±ши ем№
(Мф 6:3)	<i>тобе чинечом№</i>
(Мф 8:1)	сшед±ши ем№
(Мф 8:5)	вшед±шы ем№
(Мф 8:23)	вшед±ши ем№
(Мф 8:28)	п±ришед±ши ем№
(Мф 9:18)	ем№ мовечи
(Мф 9:27)	п±роходечи иусу
(Мф 9:28)	пришед±ши ему
(Мф 12:46)	ем№ мовечй
(Мф 13:4)	сеючи ем№
(Мф 13:6)	сл,нц№ възшед±шй
(Мф 14:6)	дъню будучи
(Мф 16:2)	вечеру будучй
(Мф 17:5)	ему мовечи
(Мф 18:24)	почонъши ему
(Мф 18:25)	<i>могучому ему</i>
(Мф 20:8)	вечеру буд№чи
(Мф 20:29)	выходечи ему
(Мф 21:10)	в±шод±шй ему

(Мф 21:23)	п±ришод±ши ему
(Мф 24:3)	седечи ему
(Мф 25:5)	од±волокаючи жениху
(Мф 26:6)	ис'Нс'Н б'Нд'Нчй
(Мф 26:20)	вечеру буд'Нчи
(Мф 26:47)	ем.№ мовечи
(Мф 26:71)	вышодъши ем.№
(Мф 27:1)	ранью будучи
(Мф 27:19)	седечи ему
(Мк 4:6)	солън±ц'Н в±з±шедъши
(Мк 4:35)	вечеру буд'Нчи
(Мк 5:2)	вышодъши ему
(Мк 5:18)	в±шод±шй ему
(Мк 5:21)	перешод±шй ис'Нс'Н
(Мк 5:35)	ему мовечи
(Мк 6:2)	будучи суботе
(Мк 6:21)	п±ригодйв±ши с- д±ню
(Мк 6:35)	године будучи
(Мк 6:47)	вечору будучи
(Мк 7:1)	тиж±бе б'Нд'Нчй
(Мк 9:28)	в±шод±ши ему
(Мк 10:17)	выходечй ем'Н
(Мк 10:46)	выходечи ем'Н
(Мк 11:27)	ходечй ем'Н
(Мк 13:1)	выходечи ем'Н
(Мк 13:3)	седечи ему
(Мк 14:3)	б'Нд'Нчи ему
(Мк 14:3)	седечи ему

Таблица № 1. Множественное число

(Мф 2:13)	§шедшим± им
(Мф 4:16)	сед-чимъ имъ
(Мф 9:32)	тым± §шед±шимъ
(Мф 11:7)	тымъ §шед±шимъ
(Мф 13:25)	сп-чимъ людемъ
(Мф 14:32)	вшод±шйм± им±
(Мф 17:9)	с±ходечи имъ
(Мф 17:14)	п±ришод±шймъ имъ
(Мф 17:22)	живучимъ имъ
(Мф 17:24)	п±ришед±шимъ имъ
(Мф 25:10)	идучимъ имъ
(Мф 26:21)	ед'Нчймъ имъ
(Мф 26:26)	ед'Нчимъ имъ
(Мф 26:60)	с±вед±комъ п±рис±т'Нпуючимъ
(Мф 27:17)	соб±ранымъ имъ
(Мф 28:11)	идучимъ имъ
(Мф 28:13)	намъ с±п-чимъ
(Мк 6:54)	вышод±шимъ имъ
(Мк 9:9)	с±ходечимъ имъ
(Мк 11:12)	вышод±шимъ имъ

В таблице № 2 представлены восстановленные парадигмы «простомовных» деепричастий, встретившихся в ЕТ, с приведением всех возможных вариантов форм (индекс указывает на количество употреблений всех глаголов, относящихся к данному словоизменительному типу).

Деепричастия на *-чи* образуются от глаголов несов. вида. Выбор суффикса деепричастия определяется отнесенностью глагола к I или II спряжению: *-№чи(-ючй)*^[191] — I спряжение, *-ачи(--чи)*^[249] — II спряжение.

Деепричастия с суффиксами *-ии*, *-вии* могут образовываться от глаголов сов. и

несов. вида. Суффикс деепричастия зависит от основы инфинитива: после основ на гласный употребляется финаль *-вши/-вши*, после основ на согласный — *-ши/-шы*.

Таблица № 2

Деепричастия настоящего времени	
I спряжение	выдаючи ^[191]
II спряжение	чин-чи ^[249]
Деепричастия прошедшего времени	
Суффикс -ши	вшед±ши ^[196]
Суффикс -вши	в±с±тав±ши ^[255]

Всего в тексте ЕТ зафиксирована 891 деепричастная форма (см. таблицу № 3).

Таблица № 3

	ЕТ
Деепричастия на <i>-чи</i>	440
Деепричастия на <i>-ши, -вши</i>	451

Литература

1. Зализняк, А. А. Древненовгородский диалект / А. А. Зализняк. – М., 2004.
2. Медведев, Ф. П. Нариси з українською історичною граматики / Ф. П. Медведев / За загальною ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. – Харків, 1964.
3. Потебня, А. А. Из записок по русской грамматике / А. А. Потебня. – Т. I–II. – М., 1958.
4. Живов, В. М. О времени и обстоятельствах появления несогласованных кратких действительных причастий (деепричастий) в языке русской письменности / В. М. Живов // От значения к форме, от формы к значению: Сб. статей к 80-летию члена-корреспондента РАН А. В. Бондарко / отв. ред. М. В. Воейкова. – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 179–189.
5. Мова беларускай пісьменнасці XIV–XVIII стст. – Мінск, 1988.
6. Нарысы па гісторыі беларускай мовы / рэд. П. Ф. Глебкі, М. Г. Булахаў, М. А. Жыдовіч. – Мінск, 1957.
7. Evanhelije in der Übersetzung des Vasil Tjapinski um 1580. Facsimile und kommentare. Paderborn, München, Wien, Zürich, 2005.
8. Карский, Е. Ф. Белорусы. Язык белорусского народа / Е. Ф. Карский. – Вып. 2. Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском языке. – Вып. 3. Очерки синтаксиса белорусского языка. – М., 1956.
9. Историческая грамматика русского языка. Морфология, глагол / под ред. Р. И. Аванесова, В. В. Иванова. – М., 1982.
10. Булыка, А. М. Гістарычная марфалогія беларускай мовы / А. М. Булыка, А. І. Жураўскі, І. І. Крамко. – Мінск, 1979.

Сумко А.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

ЛЁН У СІСТЭМЕ ЖЫЦЦЕЗАБЕСПЯЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ ПАСЛЯВАЕННАЙ ВЁСКІ

Вяскоўцы, узгадваючы пра паўсядзённасць пасля Вялікай Айчыннай вайны, адзначалі, што асабістая гаспадарка дазваляла дасягнуць пэўнай ступені вытворчай аўтаномнасці. Яна забяспечвала прадуктамі харчавання, сыравінай. Побач са збожжавымі ў структуры пасаваў важную ролю адыгрываў лён, які меў стратэгічнае значэнне для жыццязабеспячэння вясковай сям’і. Матэрыялы вуснай гісторыі сведчаць пра тое, што ва ўмовах пасляваеннай разрухі дадзеная культура актыўна выкарыстоўвалася ў якасці гаспадарчага і харчовага рэсурса як у сялян-аднаасобнікаў, так і ў сялян-калгаснікаў.

У першыя паваенныя гады надзённай праблемай стала аднаўленне ўласнай сядзібы і стварэнне прыймальных жыццёвых умоў, дзеля чаго выкарыстоўваліся ўсе наяўныя рэсурсы. Архіўныя матэрыялы і ўспаміны сведкаў паказваюць, што не хапала самых элементарных рэчаў, асабліва актуальна гэта было для раёнаў, якія сталі эпіцэнтрам спусташальных карных экспедыцый нацыстаў. “Вот не было нічога, нічога не было, хадзілі так, у лахманах, якія былі” [1]. Забеспячэнне адзеннем было актуальнай праблемай, асабліва ў першыя гады пасля вызвалення. Архіўныя справы, у першую чаргу партыйных фондаў, утрымліваюць шматлікія заявы са зваротамі аб дапамозе: “Я са сваёй сям’ёй была

ў партызанах. Калі адходзілі ў партызаны, што было, то засталася дома. Усё адзенне і маёмасць разграблена фашысцкімі слугамі. Цяпер калі вярнулася з лесу з дзяццмі, то засталася зусім голая. Надыходзіць вучэбны год. Дзецям трэба ісці ў школу. Яны босыя і голыя. Адправіць у школу няма ў чым. Прашу хоць трохі адзежы...” [2]. Звычайна такія заявы адпраўляліся спачатку ў сельсаветы, а затым у раённыя партыйныя камітэты. І калі праблемы з недахопам прадуктаў харчавання мелі варыятыўнае рашэнне, то сітуацыя з адзеннем была значна складаней, бо не было фондаў і магчымасці дапамагчы, што адлюстроўвалася ў адказах на звароты. У такіх умовах у вясковым асяроддзі адбывалася актуалізацыя традыцыйных практык жыццезабеспячэння.

Палявыя матэрыялы фіксуюць, што распаўсюджанай практыкай стала вяртанне да самаробнага абутку і дамаганага адзення, для вытворчасці якога асноўным матэрыялам з’яўляўся лён. Успаміны рэспандэнтаў пра пасляваенную рэчаіснасць сведчаць, што найбольш пашыранай гэта з’ява была сярод сялян-аднаасобнікаў з раёнаў, якія ў міжваенны час уваходзілі ў Польшчу. “[Пасля вайны ці вырошчвалі лён? Ці ткалі з яго?]. – Да! А мы ж адзеваліся. Вырашчвалі лён, мялі, бялілі. Палатно ж у кожнага дома. Гэта ж болей па хутарах. А там не адно палатно, а там многа – трубка былі. І рушнікі былі, і настольнікі...” (Міёрскі р-н) [3]; “Са льну рабілі. Лён жа сеялі на сотках, у лязні мялі і трапалі, і шчоткай часалі. І настольнікі былі, і пасцель, усё кужальнае, тканнае з льну. І адзяваліся толькі сваім – лянным. Наўлечкі былі ільняныя, у клетачку, харошыя тканіны. Лён сеялі, усё сваё было” (Браслаўскі р-н) [4].

Рэспандэнты, якія нарадзіліся ў Заходняй Беларусі, падрабязна распавядалі пра тэхналогію перапрацоўкі льну, сведкамі якой яны былі ў паваянным дзяцінстве. Напрыклад, адзін з рэспандэнтаў узгадваў наступнае: “...помню дзедушка вот лён сеяў, патам гэтак лён таксама слалі, абдзіралі. У кулі такія рвалі жанчыны, а тады ж нада была іх звязці і галоўкі гэты абрэзаць. І аставаліся толькі лыткі льну, вот гэтак лён абдзіралі, а патам яго мачылі, помню ў дзедушкі там дажэ тры ці чатыры былі стаўкі, ну сажалкі тады называліся, і вот гэтак лён сколькі ён там мок, я не помню, но настаяшча. Тады яго выцягвалі такім багром і жанчыны яго мокры сразу расціралі, ну там дзе па пастбішчы, патам сколькі ён там лежаў, ужо дзедушка пойдзець, еслі кастра асыпаецца, тады яго нада было ўжо падымаць. І вязалі зноў у кулькі і ставілі, а патам у восеці яго сушылі. Такая пастройка была, там печ такая агромная, унізу там неяк у зямлі ў палу...лён састаўлялі ў гэтай пастройцы і тапілі гэту печку – лён сушылі. Патам этат лён мялі, такая машына, такая бальшая і тры валы, ну так яны круціліся па-разнаму, валы гэтыя такімі зубамі...ну быў прывод на вуліцы, там каня запрагалі, конь гэтак ездзіў, круціў гэтак прывод, гэта машына работала, круцілася, а лён – там чалавек сядзеў, яму падавалі гэтыя жменькі льну і ён кідаў, гэта дужа апасная работа была. Патаму што лён круціцца, яго нада выхваціць і зноў кінучь, а там пылішча такое! Страх адзін! ...калі ён ужо змяты, тады яго трэпалі, бралі жменьку і такія лапатачкі дзеравянныя былі здзеланы, даволі длічныя, а тут ціпа пахожы на нож, толькі што яны бальшыя эты лапатачк. Вот трапалі-трапалі-збівалі. Тады связывалі ў такія, як бы цюкі. Гэта ўжо на прадажу лён, а еслі сабе, тады яго яшчэ чэсалі, былі такія шчоткі – на даску набіта гвоздзяў. На прадажу толькі абтрапаны, а эта ўжо нада было выцягаць гэта ўсё, і кужаль гэты аставаўся, ну як валасы чалавечаскія, еслі лён дробненькі, дык ён такі мяканькі. Дык гэты кужаль расціралі на стол, помню вот так мама рукамі, разасланы, мячыць, каб ён такі пухлы стаў, ну і вот у кудзеліну скручывалі і на прасніцу” (Міёрскі р-н) [5]. Разам з гэтым, палявыя матэрыялы сведчаць, што кардынальныя змены ў жыцці селяніна-аднаасобніка ў канцы 1940-х гадоў адбіліся і на тэхналогіі перапрацоўкі, і на маштабе пасеваў культуры ва ўласных гаспадарках. Мялкі былі абагульнены, а памеры сядзібы скарачаны. “Тады ж эта ўсё разабралі. У калхоз абагулівалі. Каму нада была мялка тая? Там яна ў калхозе і згніла. Пасля вайны мы дужа і не ткалі кужаль. Льну не было ж ужо свайго. [Вы ж казалі, што і пасле вайны ткалі, была і бялізна, і пасцельнае?] А, ну да. Дык гэта, што было здзелана яшчэ, када людзі жылі самастаяцельна на сваёй зямлі, а пасля ж у нас ужо ў 48 гаду калхоз” (Міёрскі р-н) [5];

“Тут землямеры мералі ўсю восень, усю вясну гэтыя нівы. Затое, што ўся зямля па-другому пайшла” (Глыбоцкі р-н) [6]. Аднак, трэба адзначыць, што працэс калектывізацыі і ступень супраціву ў розных раёнах мелі сваю працягласць. Па ўспамінах некаторых рэспандэнтаў, лён працягвалі па традыцыі сеяць на ўласнай сядзібе да пачатку 1950-х гадоў. “Яго як зробіш, так ён палучаецца рыжы такі. Як мяць станеш, так ён пад залацісты цвет палучаўся, такі красівы, аж блясціць валакно, такое красівае – гэты самы первы сорт. Былі часалкі, часалі і такія звязвалі, а тады як прасці як нажы счосвалі, рабіліся такія хорошыя, як пух...вычэсвалі такія роўненькія, красівыя рабіліся. Вот тады прасніца, на пасніцу прыціскаеш, абкручваеш і сядзіш...мама за прасніцай, а крылот, называлі крылот, і нагой круціш, а рукамі перабірае тоненечка, каб на самы первы сорт і яна так тоненька прала і з гэтага ўжо кашулю шылі, дзецям шылі, простыні... выбельвалі, тады неяк у ваду мачылі і пранікамі білі, білі, патом расцілалі на поле. Вот работы было. [А в какое время это делалось?] Это шчытай пад 50-я гады. Лен паспее пад восень. А за зіму ўсё гэта рабілі” (Маладзечанскі р-н) [7]. Неабходнасць гэтай культуры ў севазвароце нават ва ўмовах скарачэнне ворыўнай зямлі тлумачылася самімі рэспандэнтамі наступным чынам “надо было собрать деньги и расчытацца с налогом... Я даже в самотканой куртке поехала учиться, в 52-м гаду... потому что материала купить на пальто не было, а во-вторых у нас и денег не было...” (Міёрскі р-н) [8].

Аналіз матэрыялаў вуснай гісторыі паказвае, што выкарыстанне лёну ў паваеннай сістэме жыццезабеспячэння ў якасці харчовага і гаспадарчага рэсурса было распаўсюджана і ва ўсходніх раёнах Беларусі ў асяроддзі сялян-калгаснікаў. “Мы жылі бедна-бедна. Самадзельнае ўсё такое, адзежа, абутак. Мама прала і бабушка прала. Пралі ў тры калаўроты. Мама прала кужаль, а бабушка прала такое зрэб’е, каторае вычосваецца, када лён гэты, калі кужаль чэшаць шчоткай, вычэсваецца такое пакулле. Самае грубае пакулле ішло на вярхоўкі, мужчыны вілі вярхоўкі ўсякія, у хазяйстве нада было всегда вярхоўка. Так гэтае пакулле, грубае самае, вілі вярхоўкі, а мы тады ўжо пралі” (Верхнядзвінскі р-н) [9]. Пры гэтым неабходна адзначыць, што лён бралі пераважна з калгасу: “[А вы лён сеялі ці з калгаса?] З калгаса бралі. Ой, после вайны мама і кудзель..., знаеце па кускам, відзіма, сабіралі і дзелалі кросны, ну і ткалі. [Мама пасля вайны станок ваставіла?] Да. Да. Нада было і рубашку якую, пасцельнае, палаценца – гэта ўсё хорошае, мягкае такое” (Верхнядзвінскі р-н) [10]; “Лён. Усё з лёну рабілі. [А лён мама на сваёй зямлі садзіла, каля дома?] Быў у калхозе лён і бралі, і нам давалі. Дома ж ніхто не сеяў лён” (Дзяржынскі р-н) [11]. У залежнасці ад сітуацыі лён мог выдавацца за працадні, але сустракаліся выпадкі, калі калгасны лён дабываўся нелегальна: “[А дзе той лён пасадзіш? Калхозе?] У калхозе кралі трошку, падкрадуць, дзе ў бане сушучь. Ну, троку падкрадалі” (Ушацкі р-н) [12]. Некаторыя рэспандэнты ўзгадвалі, што лён бацькі садзілі ў межах уласнай сядзібы: “Зямлі мало было. Усё ж картошка і сеялі, і лён трэба пасеяць, каб быў свой...[А пасля вайны лён тожа садзілі на сваёй участку?] Садзілі. Самі для сябе ткалі, пралі. А дзе ж узяць? Ткалі. Яго парвуць, пасушаць, а тады пасцелюць, тады збяручь. Сушылі ў банях, на церніцу цёрлі, а тады абдзіралі яго, кужаль аддзельна, атрэп’е аддзельна і пралі. З кужаля ўжо ж ткалі самыя такія хорошыя пасцілкі, рушнікі. А з гэтага атрэп’я, як называлі, ужо палавікі сталі ткаць, палатно гэтае рабілі больш таўсцейшае. Вілі вярхоўкі” (Пухавіцкі р-н) [13].

Успаміны вяскоўцаў фіксуюць, што лён выкарыстоўваўся не толькі як сыравіна для ткацтва, але і як харчовы рэсурс. У пасляваенным рацыёне прысутнічаў алей з ільнянога семя: “[Постнае масла з чаго делалі?] Са льна. Спецыяльныя такія. У нас дзядзька быў адзін і людзі к нему насілі,ён выжымаў камнямі якімі-та...з нашай дзярэўні” [14]; “[А на чым смажылі?] Быў жа лён, а поснае ж масла, эта неяк ціснулі, камяні нейкія, нешта робілі, малолі, такое вот укуснае поснае масла...” [12]. Іншы раз не звярталіся да спецыяліста, а проста таўклі льняное семя і елі з бульбай.

Такім чынам, матэрыялы вуснай гісторыі сведчаць пра тое, што ў перыяд пасляваеннага аднаўлення, ва ўмовах неспрыяльнай эканамічнай сітуацыі, лён меў

стратэгічнае значэнне для жыццязабеспячэння вясковай сям’і і актыўна выкарыстоўваўся ў якасці харчовага і гаспадарчага рэсурса як у сялян-аднаасобнікаў, так і ў сялян-калгаснікаў.

Літаратура

1. Запісана ў 2020 г. ад Ж., 1933 г. н., в. Мажуйкі Ушацкага р-на.
 2. Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці. – Ф. 2-п. – Воп. 1. – Спр. 6. – Л. 35.
 3. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1928 г. н., в. Узмёны Міёрскага р-на.
 4. Запісана ў 2018 г. ад Ж., 1927 г. н., в. Ёдлавічы Браслаўскага р-на.
 5. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1931 г. н., в. Узмёны Міёрскага р-на.
 6. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1929 г. н. в. Верхнія Глыбоцкага р-на; в. Верацеі Пастаўскага р-на.
 7. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1938 г. н., в. Асавец Маладзечанскага р-на.
 8. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1936 г. н. в. Паташня Міёрскага р-на; в. Жыгулі Верхнядзвінскага р-на.
 9. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1932 г. н., в. Барсукі Верхнядзвінскага р-на.
 10. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1930 г. н., в. Первамайскае Верхнядзвінскага р-на.
 11. Запісана ў 2022 г. ад Ж., 1939 г. н., в. Данілавічы Дзяржынскага р-на.
 12. Запісана ў 2021 г. ад Ж., 1930 г. н., в. Кублічы Ушацкага р-на.
 13. Запісана ў 2022 г. ад Ж., 1938 г. н., в. Блонь Пухавіцкага р-на.
 14. Запісана ў 2022 г. ад Ж., 1937 г. н. в. Старая Падвалушка, Бярэзінскага р-на, Мінск.
- З мэтай захавання прыватнасці асабістых дадзеных прыводзяцца толькі ініцыялы рэспандэнтаў і пазначаецца пол: Ж – жанчына, М – мужчына. Запісы захоўваюцца ў Цэнтры вуснай гісторыі і палявых даследаванняў Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта, а таксама ў асабістым архіве аўтара.

Суббота Н.С.
(Республика Беларусь, г. Брест)

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ СОВРЕМЕННЫХ МЕГАПОЛИСОВ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ МИНСКА, МОСКВЫ, ЛОНДОНА)

Мы живём в интересное время – в эпоху глобализации, её влияние ощущается повсеместно, в том числе и в лингвистике. В наши дни изменения в языке происходят очень быстро и довольно часто носят стихийный характер. Отслеживание этих изменений, их фиксация и анализ представляют большой интерес для лингвистической науки. Особый интерес для науки имеют исследования в области ономастики. В настоящее время большое внимание исследователи уделяют особенностям «нейминга» – изучению эргонимов в рамках целых регионов и в отдельно взятых городах. Необходимость и актуальность изучения эргонимов заключается в том, что эргонимические единицы функционируют в качестве средств репрезентации ономастических знаний и служат уточнению современных эргонимических процессов, происходящих в том или ином конкретно взятом языке в конкретный момент времени [1].

Актуальность исследования определяется связью с приоритетными научными направлениями, которые отражают современное состояние ономастической науки и лингвистики в целом.

Целью данной статьи является рассмотрение эргонимии городов-мегаполисов, а именно Минска, Москвы и Лондона. Объектом нашего исследования является одна из разновидностей эргонимических единиц – названия объектов общественного питания. Материалом для исследования послужила авторская выборка из 300 заведений общественного питания (ресторанов, кафе, баров): по 100 заведений для каждого из указанных городов.

Термин «эргоним» относительно новый, он происходит от греческого слова «еруон» – дело, труд; деятельность, функция. В русской ономастике термин берет свое начало в 1978 г., в трудах А.В. Суперанской: «Для этой категории имен оказался бы подходящим термин «эргоним», поскольку и предприятия, и учреждения, и компании создаются прежде всего для определенной деятельности» [2]. Согласно словарю русской

ономастической терминологии, эргоним представляет собой «имя собственное делового объединения людей, в том числе союза, организации, учреждения, предприятия, общества, заведения, кружка» [3].

Основной функцией эргонимов является идентификационно-дифференцирующая функция. Также нельзя не отметить ряд специфических особенностей, которыми обладают эргонимы и которые отличают их от других онимов: 1) вторичность номинации; 2) структурно-семантическое разнообразие: в качестве названий может использоваться любая языковая единица – от отдельного графического знака до целого предложения; 3) слабая структурированность; 4) недолговечность и изменчивость.

Эргонимами могут стать слова любой части речи (имя прилагательное, глагол, наречие, местоимение, предлог), которые в результате субстантивации становятся именами существительными. Более того, эргонимы могут существенно различаться по структуре и стилистическому составу.

В первой части нашего исследования мы провели структурный анализ отобранных эргонимов. Исследуемый материал позволяет выделить две основные структурные группы эргонимов: однословные и многословные. В результате анализа была замечена некоторая закономерность: во всех трех анализируемых мегаполисах (Минск, Москва, Лондон) наблюдается преобладание многословных эргонимов над однословными, самый высокий процент многословных эргонимов наблюдается в Лондоне. Для большей наглядности представим полученные данные на схеме 1 (Схема 1 – Распределение эргонимов, исходя из структуры). Полученные результаты позволяют нам сделать достаточно интересные выводы: несмотря на общемировую языковую тенденцию к сокращению и упрощению, владельцы заведений общественного питания отдают предпочтение многословным названиям, возможно, считая их более статусными и представительными.

Также нам видится важным рассмотреть отобранные эргонимы с точки зрения их морфологической структуры. Стоит отметить, что многие эргонимы являются композитами. Одним из ведущих способов номинации является словосложение, например: «*Кухмистр*», «*БаттерБро*», «*Дымзавод*», «*Marksman*», «*Firebird*» и др. Встречаются также и эргонимы-аббревиатуры: «*O.D.I. Restaurant*», «*TGI Fridays*», «*ЦДЛ*», «*GBR London*» и др.

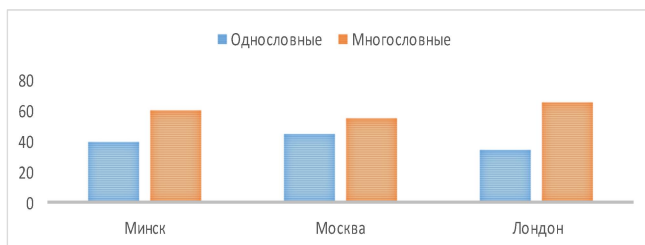


Схема 1 – Распределение эргонимов, исходя из структуры

Отдельного упоминания заслуживают антропонимы, используемые в названиях заведений общественного питания, примеры такого нейминга мы с легкостью обнаружили во всех трех городах. Так, в Минске есть заведения со следующими названиями: «*Da Claudio*» / «*У Клаудио*», «*Charlie/Шарли*», «*Ristorante da Giancarlo*»/«*Ресторан Джанкарло*», «*Madame Koko*»/«*Мадам Коко*», «*У Франциска*», «*У Янки*»; в Москве: «*Гусятникoff*», «*Aladdin*», «*Uilliam's*», «*Джимми Лу*», «*Shagal*»/«*Шагал*»; в Лондоне: «*St John*», «*Sambal Shiok*», «*Evelyn's Table*»/«*Мейстер Вей Си'ан*», «*P Franco*», «*St. John*», «*Cheneston's*», «*Simpson's-in-the-Strand*», «*Gordon Ramsay*», «*J Sheekey*».

Крайне популярен в современной эргонимии и такой способ номинации как заимствование (в большинстве случаев из английского языка). Для большей наглядности приведём несколько примеров: «*Beans & Leaves*»/«*Бинс энд Лувс*», «*News Cafe*»/«*Ньюс кафе*», «*Ember*»/«*Эмбер*», «*Bloom eatery*»/«*Блум итери*», «*Marbl*»/«*Марбл*», «*Royal Oak Pub*»/«*Роял Оук Паб*», «*Middle Ground*»/«*Мидл Граунд*», «*Darling*»/«*Дарлинг*», «*Public Cafe*», «*Eleven Meathouse*», «*Lucky Eye*», «*Avocado Queen*», «*Chilling Moscow*», «*Corner Burger*».

Современные номинаторы стремятся использовать различные приемы для привлечения внимания потенциальных клиентов. В сфере общественного питания для этих целей активно используются слова-триггеры главным образом для того, чтобы обозначить направленность/специализацию своего заведения.

Так названия рыбных ресторанов апеллируют к обитателям морей, водному транспорту; мясных – к блюдам из мяса: «Вино&Море», «Лодка», «Мясо&Рыба», «4Tuna» (обыгрывается слово *tuna* – тунец), «Дикий улов», «Раковая на Маяковке», «Магадан на Красном Октябре», «Ракушка», «Wine&Crab Барвиха».

Рестораны итальянской кухни зачастую апеллируют к Италии (через использование итальянского языка в названии; ассоциативных слов): «Da Claudio»/«У Клаудио», «Langolo Italiano»/«Уголок Италии», «La Scala» / «Ла Скала», «Bergamo»/«Бергамо», «Ristorante da Giancarlo»/«Ресторан Джанкарло», «Grande Osteria»/«Большая остерия» (остерия – тип ресторана обычно в итальянском стиле и исключительно с итальянской кухней), «Cedro»/«Кедр», «La veranda»/«Веранда», «Gigi»/«Джиджи», «La bella societa»/«Красивое общество», «Manteca», «Trullo».

Точно такие же особенности характерны и для заведений других стран и регионов: рестораны французской кухни: «Bistro De Luxe»/«Bistro De Luxe», «Le Gosse»/«Ле Госс», «Charlie»/«Шарли», «FABRIQ»/«ФАБРИК», «Cafu de Paris»/«Кафе де Пари», «Planque»/«Тайник», и др. Рестораны азиатской кухни: «Mrs.Li»/«Мисс Ли», «Masala»/«Масала», «Ази-Пами 夜宴», «Gan Bei»/«Ган бей», «Джимми Ли», «Китайские новости», «China Garden», «J.Z.Peking Duck», «Singburi», «Bibi», «Sambal Shiok», «Bao», «Mandarin Kitchen», «Master Wei Xi'an», «A Wong», «Xi'an Impression», «Koya», «Plaza Khao Gaeng». Рестораны восточной кухни: «Marumi»/«Маруми», «Istasyon»/«Истасьон», «Намврис Хе», «Tiflis»/«Тифлисъ», «Mimino»/«Мимино», «Desert Rose»/«Роза пустыни», «Узбекистан», «Восточный квартал», «Белое солнце пустыни», «Урюк», «Qartuli», «Metekhi», «Алубали», «Хинкали & Vino», «Ели сацебели», «Генацвале», «Зандукели», «Мегрелия».

Ещё одним эффективным способом привлечения внимания потенциальных клиентов, которым, как показали результаты исследования, весьма активно пользуются владельцы заведений общественного питания в исследуемых нами городах, является использование различных стилистических приемов:

- графическое выделение путём использования заглавных символов: «NEFT»/«Нефть», «FABRIQ»/«ФАБРИК», «DOM»/«ДОМ», «BOBO Village»/«БОБО Вилладж»;

- слитное написание: «ButterBro»/«БаттерБро», «HookahPlace Garden»;

- написание кириллических названий латиницей (транслитерация): «Cultura»/«Культура», «Kuhmistr»/«Кухмистр», «Imena»/«Имена», «Gosti»/«Госці», «Diletanty»/«Дилетанты», «Uhvat»/«Ухват»;

- одновременное использование латиницы и кириллицы (их смешение): «Гусятникоff», «Мари Vanna», «Остерия Amici», «Хинкали&Vino», «Faru»;

- использование в названии цифр и спецсимволов: «Maslow6»/«Маслоу6», «Restaurant 101»/«Ресторан 101», «Мясо&Рыба», «4Tuna», «Wine&Crab Барвиха», «Fruits&Veges».

Анализ отобранного нами материала позволил заключить, что эргономия городов-мегаполисов (Минска, Москвы и Лондона) весьма разнообразна по своей структуре и стилистике. Однако, несмотря на всё разнообразие, имеется и ряд общих черт, характерных для всех трёх городов, к ним можно отнести следующие: преобладание многословных названий над однословными, а также использование слов-триггеров.

Результаты исследования только подтвердили наши изначальные заявления о влиянии процесса глобализации на язык. В результате увеличения языковых контактов и более тесного взаимодействия культур между собой, в язык проникают, пусть и стихийно, новации, которые, в последствии фиксируются носителями и вводятся в оборот, в том числе и в качестве эргонимов. Вне зависимости от местонахождения, будь то Минск, Москва или Лондон, владельцы заведений общественного питания в равной степени проявляют максимум креатива и изобретательности в процессе нейминга собственных заведений питания, прибегают к использованию различных морфологических и

стилистических приёмов, используют заимствования. Всё это делается для того, чтобы привлечь внимание потенциальных клиентов.

Литература

1. Щербак, А. С. Категоризация в сфере эргонимов / А. С. Щербак, М. С. Дзюба // Филолог. вестн. Сургутского гос. пед. ун-та. – Языкознание. – 2020. – № 3. – С. 43–49.
2. Суперанская, А. В. Аппеллятив – онома / А. В. Суперанская // Имя нарицательное и собственное: сб. ст. – М.: Наука, 1978. – 207 с.
3. Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – М.: Наука, 1988. – 201 с.

Терехова В.И.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ РОССИИ И БЕЛАРУСИ

По мере распространения христианства на территориях проживания славян, постепенно укоренялись в повседневной жизни людей его фундаментальные основы, связанные с верой в единого Бога и Его едиnorodного Сына Иисуса Христа. Культура, опыт и традиции дохристианской жизни наполнились новым содержанием, что способствовало укреплению связей славянских народов, а в перспективе их единству.

В основу христианских традиций народов России и Беларуси положены единые непреходящие христианские ценности, которые сближают нас, порождают чувство единства, желание защищать эти базовые ценности и передавать их новым поколениям. Может возникнуть вопрос надо ли сегодня вспоминать и говорить об исторических корнях и основах, на которых были сформированы общие для двух народов христианские традиции. Автор данной статьи считает, что в сложные периоды жизни общества, а нынешнее время очень непростое, необходимо освежать в памяти исторические события государственной важности. Это связано с тем, что меняются особенности мировосприятия и стиль общения людей с окружающей реальностью, а также характер ментальных процессов, что находит отражение во всех сферах жизнедеятельности общества, включая сферу культуры, и естественно затрагивает традиционные ценности. Национальные особенности, поведенческие стереотипы одних людей, могут показаться непривычными для других, но это не значит, что не похожий на тебя, не заслуживает внимания и уважения. В этом случае надо вспоминать о том, что объединяет, а не то, что разъединяет, и по каким причинам.

Христианские традиции – это прочная основа для развития и взаимодействия народов в процессе сближения, понимания друг друга. Сближение – это не слияние народов двух стран, а процесс параллельного движения к единой цели.

Нет смысла повторять то, что уже сказано в научных публикациях о содержательной и смысловой стороне традиций, в том числе и христианских, о культурной жизни России и Беларуси. Никто не оспаривает тот факт, что традиции выступают одним из регуляторов общественных отношений. Они затрагивают все сферы жизни и определяются как социальные, культурные, народные, семейные, бытовые, демографические, профессиональные и религиозные. Как правило, традиции универсальны и не привязаны к определенной территории. Для автора данной статьи особый интерес представляет проблема идентичности и актуальности христианских традиций в укреплении и сохранении семьи, как основы общества. Семья это первичная малая социальная группа, в которую попадает человек после своего рождения и где получает элементарные знания об окружающем мире, представление о жизненных целях и ценностях. В семье закладываются основные социально значимые качества человека как личности. К качествам такого рода относятся любовь к Родине, к своей семье, к трудовой деятельности, честность, взаимопомощь, сострадание, сопереживание, уважение к

старшим, забота о совершенствовании своего духовного мира. Именно семья выступает одним из инструментов, обеспечивающих взаимодействие человека и общества. Семейный уклад соответствует этапам развития конкретного общества и статичен в определенной степени, но с элементами динамики. В семье человеку с детства прививают умение и желание жить по моральным правилам и принципам. Эти качества автоматически не передаются по наследству, их надо воспитывать, именно в семье начинается этот процесс. В христианской традиции семья понимается как домашняя Церковь, как единый организм, члены которого живут и строят свои отношения на законах любви. Рождение ребенка принимается как счастливое событие, а ребенок, как подарок от Бога, и сопровождается такими церковными обрядами как таинство крещения, которое предполагает выбор крестных родителей, а также миропомазание, причащение и воцерковление. Именно в раннем возрасте, ребенок готов к принятию Бога как Творца мира, в котором мы живем [1]. Задача семьи обеспечить ребенку христианское детство и подготовить его к христианской юности. Духовно-нравственное воспитание, которое получает человек в семье, обеспечивает адекватное социальное развитие и гармоничное формирование личности. Духовно-нравственные традиционные христианские ценности, являются главным средством духовно-нравственного развития. Важное значение в укреплении семьи имеют традиционные христианские праздники, такие как Пасха и Рождество Христово. Сама подготовка к празднику, его проведение и соответствующие обряды сплачивают семью, активизируют способности и таланты каждого члена семьи. Такие счастливые праздничные дни, когда вся семья в сборе за праздничным столом, навсегда остаются в памяти. Традиционная культура христианских праздников России и Беларуси имеет много сходных черт, но вместе с тем, ей присуще и национальное своеобразие. Любые перемены в жизни общества естественно затрагивают и семью, однако традиционная семья всегда являлась главнейшим стабилизирующим фактором общества, который способствует как сохранению исторической памяти, так и общечеловеческих ценностей.

В заключение автор статьи констатирует, что христианские традиции русского и белорусского народов сходны. Нас подпитывает один и тот же источник – единые и непреходящие христианские ценности. Задача наша – сохранить, защитить и передать дальше эти ценности с учетом тех реальностей, которые, хотим мы или не хотим, приходят в нашу жизнь. Народ обязан знать и чтить свои традиции, в противном случае, народ подобен дереву без корней и обречен на забвение и исчезновение.

Литература

1. Юдин, А. Б Русская традиционная народная духовность / А. Б. Юдин. – М., 1994.

Цыганкова А.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ТРАДЫЦЫЙНАЙ КАЛЯНДАРНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ Ў КАНЦЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТСТ.

Імклівыя працэсы сацыяльна-эканамічнага развіцця прывялі да ўніфікацыі розных сфер жыцця, у тым ліку і культуры. Пад уздзеяннем глабалізацыйных працэсаў этнакультурная спецыфіка асобных народаў губляецца. А таму для розных краін свету першапачатковай задачай стала выяўленне ўнікальнасці і адметнасці нацыі ў сферы этнічнай культуры. З набыццём незалежнасці Беларусі працэсы дзяржаўнага адраджэння і будаўніцтва набылі незваротны характар. Беларуская традыцыйная культура пачынае разумецца не толькі як прадмет даследавання спецыялістаў, але і як неад'емны складнік механізма нацыянальнай самаідэнтыфікацыі [6, с. 4]. У айчынай навуцы пытанні традыцыйнай культуры беларусаў даследаваны даволі ґрунтоўна. Але ўвага, як правіла,

надаецца асобным яе элементам і часткам: каляндарная ці сямейная абраднасць, міфалогія, лекавыя практыкі, святыя крыніцы і г.д. Акрамя таго, у якасці аб'екта часцей выступае традыцыйны стан культуры ў перыяд XIX – пачатку XX ст. Радзей разглядаецца яе эвалюцыя на працягу XX ст. У сваю чаргу даволі фрагментарна звяртаецца ўвага на сучасны стан традыцыі і перспектывы яе захавання. Таму навізна даследавання заключаецца ў спробе сістэматызаваць элементы традыцыйнай святочнай культуры, што існавалі ў канцы XX – пачатку XXI ст. на тэрыторыі Беларускага Падзвіння, разгледзець іх асноўныя формы і метады выкарыстання. І, як следства, адказаць на пытанне: “Ці магчыма аднавіць і захаваць традыцыйны абрад, у чым агульныя і адрозныя рысы новых форм рэпрэзентацыі?”

У артыкуле разглядаецца традыцыйная каляндарная абраднасць беларусаў Падзвіння ў гістарычнай рэтраспектыве. Адбываецца спроба сістэматызаваць існуючыя сёння элементы традыцыйнай святочнай культуры, формы і метады яе выкарыстання, не гледзячы на адсутнасць карэктнага паняццёвага апарата. Крыніцамі даследавання з'яўляюцца сцэнарыі сучасных тэатралізаваных пастаноў у культурных установах Віцебшчыны, дадзеныя апытанняў, літаратурных і этнаграфічных матэрыялаў, матэрыялы СМІ. Шэраг палявых матэрыялаў, зафіксаваных у рэгіёне Беларускага Падзвіння, уводзіцца ў навуковы зварот упершыню.

Фальклор – гэта ўнікальны і багацейшы пласт нацыянальнай культуры, які нясе ў сабе патэнцыял для творчасці і рэалізуецца ў працэсе ўвасаблення ў мастацтве. Дадзены метады сучасная навука вызначае як фалькларызм. Фалькларызм у канцэртна-сцэнічнай практыцы – гэта шматстайная і складаная з'ява, якая характарызуецца рознымі падыходамі да сцэнічнага ўвасаблення фальклору [4, с. 272]. На сённяшні момант у навукавай літаратуры існуе вялікая разнастайнасць тэрміналогіі, мэта якой раскрыць сутнасць такога феномена як фалькларызм: адаптацыя, увасабленне, прайграванне, узнаўленне, інтэрпрэтацыя, мадыфікацыя, асваенне, пераасэнсаванне, ператварэнне, ажыццяўленне, рэалізацыя, рэканструкцыя, рэстаўрацыя, транскрыпцыя, трансфармацыя – тэрміны характарызуюць розныя бакі з'явы, дыяпазон якой вагаецца ад мінімальнага прыстасавання фальклорнай першакрыніцы да яе кардынальнай трансфармацыі [3, с. 7].

У дадзеным артыкуле будзе выкарыстоўвацца класіфікацыя А.І. Гурчанкі, якая адзначае, што для канцэртава-сцэнічнай практыкі Беларусі характэрныя тры тыпы выканальніцкага фалькларызму: трансляцыя, адаптацыя і аўтарская інтэрпрэтацыя [4, с. 272]. Трансляцыя ўяўляе сабой максімальна карэктную сцэнічную перадачу фальклорнай першакрыніцы [5, с. 171]. Адаптацыя паказвае сцэнічнае ўвасабленне фальклору праз сінтэз элементаў аўтэнтчнага матэрыялу з элементамі іншых стылявых мастацкіх сістэм. Творчы працэс у дадзеным выпадку тычыцца не фальклору, а інтэрпрэтацыі зафіксаванага тэксту [3, с. 84]. Спецыфіка аўтарскай інтэрпрэтацыі складаецца ў стварэнні мастацкага цэлага шляхам імправізацыі на грунце традыцыйнага мыслення і стылеўтваральных сродкаў, характэрных для нацыянальнага фальклору [3, с. 101]. У працэсе вывучэння тэмы становіцца бачна, што элементы беларускай каляндарнай абраднасці на тэрыторыі Беларускага Падзвіння функцыянуюць у рамках двух тыпаў: трансляцыя і адаптацыя. Такі тып як аўтарская інтэрпрэтацыя прадстаўлены ў значна меншай ступені, таму ў дадзеным артыкуле разглядацца не будзе.

Адаптацыяй традыцыйнай культуры займаюцца гарадскія і сельскія ўстановы культуры, што ставяцца да фальклору як да “сырога матэрыялу”, які трэба адшліфаваць і адаптаваць пад крытэрыі сцэны. У ходзе даследавання выяўлена, што часцей за ўсё ў сельскіх і гарадскіх дамах культуры Віцебшчыны адбываецца рэпрэзентацыя такіх каляндарных святаў, як Купалле, Масленіца, Каляды, Гуканне вясны, Зажынкi, Дажынкi, Багач, Саракі, у сваю чаргу такія каляндарныя святы, як Грамніцы, Благавешчанне, Ушэсце, Дзяды амаль не рэпрэзентуюцца. Гэта звязана з двума фактарамі: па-першае – уплывае характар святкавання. Купалле, Масленіца, Гуканне вясны і г.д. святкаваліся ўсёй вясковай грамадой у прыроднай прасторы (жытняе поле, пагорак на беразе ракі, ваколіцы

вёскі, узлесак), іх прасцей перанесці ў антрапагенную прастору (гарадскі парк, пляцоўка ва ўстановах культуры, плошча), святкаванне ж, напрыклад, Дзядоў спіскаецца да памераў хаты ці могілак і з'яўляецца прэрагатывай асобнай сям'і. Па-другое, такія святы, як Дзяды, Грамніцы, Благавешчанне і г. д. маюць больш выразнае рэлігійнае тлумачэнне, а гарадскія і сельскія дамы культуры пазіцыянуюць сябе як месцы адпачынку, цікавага і вяселага правядзення вольнага часу, таму рэпрэзентаваныя святы павінны адпавядаць гэтым крытэрыям.

На прыкладзе святаў, якія найчасцей рэпрэзентуюцца ўстановамі культуры і грамадскімі арганізацыямі на тэрыторыі Беларускага Падзвінн, паспрабуем разгледзець, як трансфармуецца традыцыйная каляндарная абраднасць пад уплывам сучаснай культуры.

Галоўнымі асаблівасцямі дадзенай формы рэпрэзентацыі з'яўляецца, па-першае – перанос рытуальнай прасторы святкавання з прыроднай сферы ў сацыяльную (гарадскі парк, плошча, пляцоўка ва ўстановах культуры). Па-другое – адбываецца падзел удзельнікаў на “выканальнікаў” і “гледачоў”, чаго не было ў традыцыйнай культуры, у такім выпадку асноўная камунікацыя адбываецца паміж вядучымі і гледачамі, а аднасьць чалавека і прыроды парушаецца. Па-трэцяе – спрашчаецца і скарачаецца атрыбутыўны код свята, напрыклад, фальклорна-спеўная частка, якая раней з'яўлялася неад'емным кампанентам святкавання каляндарных святаў, аб'яднала амаль усе абрадавыя кампаненты, на сучасным жа этапе развіцця сувязь песень з канкрэтнымі рытуаламі парушана. Па-чацвёртае – існуе пэўная культура сцэны з разнастайнай мовай жэстаў, правіламі паводзін, з яркімі, аднолькавымі строямі і правіламі ўзаемадзеяння з гледачамі, то бок у цэлым адаптаваны фальклор выглядае аднародна і ярка, бо гэтага часта патрабуе сцэна.

Разглядаючы сцэнарыі тэатралізаваных пастаноў дамоў культуры Віцебшчыны бачна, што ў аснове тэкста ляжыць аўтарскі тэкст з упляценнем мясцовага каларыту, выкарыстоўваюцца агульнавядомыя крыніцы з інтэрнэту. Так характарызуе складанне сцэнарыяў супрацоўніца Бігосаўскага Дома культуры Н.Я. Маладажэнава: *“Сначала собираем [вестки], у нас есть сборник как проводили раньше люди, што пели[...], а потом все это сумируем, какие-то новшества вводим, где-то изменяем под концертную программу, игры проводим, [...] но всё то, что народ делал должно быть включено”* [7].

Пад трансляцый фальклору маецца на ўвазе імкненне да пераняцця традыцыйных звычаяў і абрадаў. Як правіла, прадстаўнікамі дадзенай плыні на сучасным этапе з'яўляюцца вясковыя жыхары (носьбіты фальклору) і гарадскія жыхары (аматары беларускага фальклору, навуковыя дзеячы, фальклорныя калектывы і аб'яднанні).

Важнымі прадстаўнікамі трансляцыі фальклору з'яўляюцца вясковыя жыхары, якія працягваюць традыцыю сваёй вёскі. У якасці прыкладу такога калектыву на тэрыторыі даследуемага рэгіёна можна назваць народны фальклорны калектыў “Галасы спадчыны” з в. Багатырская Полацкага раёна, рэпертуар якога складае аўтэнтчны фальклор Полаччыны, запісаны ад жыхароў вёсак Багатырская, Скавародзіна, Дразды, Баяноўшчына, Пазнякова і інш. Калектыў займаецца пераняццем песеннага і танцавальнага фальклору, праводзіць шматлікія каляндарныя святы: Жыжынікі, Дажынікі, Купалле, Вялікдзень і інш. Дзякуючы “Галасам спадчыны”, была перанята і захавана асаблівая манера выканання купальскіх спеваў “Полацкі канон” альбо “Спевы ў перахлест”, якая ў 2019 г. была ўнесена ў Спіс нематэрыяльных культурных каштоўнасцяў Рэспублікі Беларусь.

Дзякуючы вясковым жыхарам (носьбітам фальклору, дзеячам культуры), у прыватнасці Валянціне Крыніцкай з в. Аношкі Лепельскага раёна, было адноўлена каляднае гульнёва-шлюбнае дзеянне “Жаніцьба Цярэшкі”, якая праводзіцца ў в. Велеўшчына пачынаючы з 1995 г. “Жаніцьба Цярэшкі” найбольш прадстаўлена ў Лепельскім, Докшыцкім, Ушацкім, Полацкім і суседніх раёнах, яе тэрыторыя супадае з рассяленнем палачан, з рубяжамі Полацкай зямлі [2, с. 3]. “Жаніцьба Цярэшкі” – унікальная абрадавая гульня, якая на ўзроўні з “Полацкім канонам” і спевамі “бараны” на

Купалле, з’яўляецца важнейшым сегментам этнакультурнай спадчыны не толькі Падзвіння, але і ўсёй Беларусі. Занесена ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь.

У канцы XX пачатку – XXI стст. значна ўзрастае грамадская цікавасць да этнакультурнай спадчыны народа. З’яўляецца вялікая колькасць моладзевых калектываў, якія складаюцца з аматараў беларускага фальклору, навуковых дзеячаў, людзей, што імкнуцца да пераняцця і захавання беларускай традыцыйнай культуры. Прадстаўнікамі дадзенага кірунку на тэрыторыі Беларускага Падзвіння з’яўляюцца фальклорныя калектывы з Полацку – “Варган”, “Княжыч”, якія займаюцца вывучэннем і аднаўленнем беларускай традыцыйнай творчасці: песеннай (як абрадавай, так і лірычнай), танцавальнай, інструментальнай.

Вылучым асноўныя накірункі зменаў, што адбыліся з традыцыйнай каляндарнай абраднасцю ў XX – пачатку XXI стст. пад час яе трансляцыі:

1) дадалася новая функцыя культуры: фармаванне адчування салідарнасці, патрыятызму, гонару за этнакультурную спадчыну, чаго не было раней, калі для земляроба актуальнай была магічна-аграрная прагматыка святаў;

2) каляндарнае свята – гэта камернае свята вясковага соцыума, у якім раней удзел прымала ўся вясковая грамада, цяпер жа гэта могуць быць выпадковыя ў прафесійным і сацыяльным плане людзі, аб’яднаныя агульным інтарэсам да беларускай этнакультурнай спадчыны;

3) кожная этнічная культура – дыялектная, то бок прадстаўлена шэрагам лакальных традыцый альбо “культурных дыялектаў”. Тэрыторыя Беларусі падзелена на 6 этнакультурных рэгіёнаў, якія мелі сваё асаблівасці ў каляндарнай абраднасці. На сучасным этапе адбываецца ўніфікацыя культуры, спецыфіка рэгіёнаў губляецца;

4) дзейнасць калектываў і сольных выканаўцаў ажыццяўляецца як у натуральных умовах існавання традыцыйнай народнай культуры, так і ў канцэртава-сцэнічнай практыцы (канцэрты, тэле- і радыёперадачы).

Спрабуючы адказаць на пытанне: “Ці магчыма аднавіць кананічны абрад”, трэба ўлічваць шэраг фактараў:

1) на працягу XX ст. адбываецца істотная трансфармацыя абраднасці: знікненне элементаў і частак абрадаў, дэрытуалізацыя і дэсемантызацыя абрадавых элементаў, пераасэнсаванне магічнай і аграрнай прагматыкі, пераасэнсаванне сімволікі і вобразнасці абрадаў;

2) значны ўдар па традыцыйнай культуры адбыўся ў савецкія часы: знікаюць рэлігійныя элементы з абраднасці, укараняюцца новыя сацыялістычныя абрады ў побыт, фальклор выкарыстоўваецца дзеля адлюстравання савецкай рэчаіснасці;

3) адбываецца павышэнне адукацыйнага ўзроўню, пераход ад перадачы культурнага вопыту праз рытуал да распаўсюджанай пісьмовай культуры і сродкаў масавай інфармацыі, змяняецца паўсядзённы ўклад беларускага насельніцтва [1, с. 15].

Такім чынам, у XX ст. адбываюцца незваротныя змены традыцыйнага ладу жыцця, што прывяло да трансфармацыі традыцыйнай каляндарнай абраднасці. Адсюль выснова, што існуючыя формы рэпрэзентацыі культуры не могуць адраджыць кананічны абрад, бо немагчыма аднавіць традыцыйны лад жыцця і міфалагічнае светамысленне, якое было ўласціва тагачаснаму чалавеку. У дадзеным выпадку можна казаць пра спробу пераняцця і папулярызацыі некаторых элементаў культуры, а не аб адраджэнні традыцыі.

Такім чынам, разглядаючы элементы традыцыйнай культуры ў канцы XX – пачатку XXI стст. можна зрабіць наступныя высновы: на сучасным этапе функцыянуюць дзве формы рэпрэзентацыі культуры – трансляцыя і адаптацыя. Кожная з гэтых формаў мае свае асаблівасці, адметнасці, характэрныя рысы. Галоўнай адметнасцю адаптацыі традыцыі з’яўляецца трансляцыя атрыманага прадукту ў “сваім” асяроддзі, што цалкам адпавядае традыцыі. Асноўная адметнасць трансляцыі – імкненне да пошуку і пераняцця аўтэнтчнага матэрыялу, г.зн. на падставе палявых і апублікаваных матэрыялаў

прадстаўнікі дадзенай плыні спрабуюць аднавіць найбольш значныя кампаненты беларускай традыцыйнай культуры. Галоўным адрозненнем паміж трансляцый і адаптацый традыцыі з'яўляецца выкарыстанне розных метадаў увасаблення фальклору. Калі трансляцыя традыцыі накіравана на пераняцце першакрыніцы, то прадстаўнікамі адаптацыі фальклорны матэрыял часта не вывучаецца, а выкарыстоўваецца гатовы тэкст, які потым рэтрансліюецца. Агульнай жа рысай як для прыхільнікаў рэканструявання традыцыі, так і для прадстаўнікоў аўтэнтычнай плыні з'яўляецца тэндэнцыя да ўніфікацыі культуры без уліку лакальных асаблівасцей (маштаб гэтай уніфікацыі, зразумела, не аднолькавы і ў значнай ступені вагаецца). Уніфікацыя адбываецца рознымі шляхамі – супрацоўнікі дамоў культуры складаюць сцэнарыі з гатовых аўтарскіх тэкстаў з упляценнем мясцовага каларыту. А таму сярод сцэнарыяў дамоў культуры Віцебшчыны можна сустрэць “фантастычныя” тэксты, за аснову якіх узяты традыцыйныя сюжэты, але схільныя да кардынальнай сцэнічнай апрацоўкі. Прадстаўнікамі трансляцыі культуры часцей за ўсё з'яўляюцца навуковыя дзеячы, прадстаўнікі фальклорных калектываў і аб'яднанняў, г.зн. выпадковыя ў прафесійным і сацыяльным плане людзі, якія могуць быць з розных рэгіёнаў Беларусі, і кожны імкнецца да вывучэння асаблівасцей сваёй мясцовасці, таму на агульных святах традыцыйнага календара гучаць песні з розных рэгіёнаў Беларусі.

Кажучы пра значнасць і ўплыў дадзеных форм рэпрэзентацыі, варта адзначыць, што найбольшае распаўсюджанне на сённяшні момант атрымала рэпрэзентацыя каляндарнай культуры ва ўстановах культуры Віцебшчыны (метада адаптацыі). Гэта адбываецца з-за таго, што дадзены тып увасабляецца прафесійнымі выканаўцамі і аматарамі, якія маюць базавую адукацыю, т.ч. для супрацоўнікаў дамоў культуры гэта афіцыйная праца з заробкам, у сваю чаргу аматары аўтэнтыкі не прафесійныя музыкі, яны займаюцца фальклорам як хобі.

Літаратура

1. Байбурын, А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурносемантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурын. – СПб.: Наука, 1993. – 237 с.
2. Валодзіна, Т. І. Цярэшка святое дзела: Жаніцба Цярэшкі на Лепельшчыне (паводле сучасных запісаў) / Т. І. Валодзіна. – Віцебск, 2010. – 112 с.
3. Гурченко, А. И. Исполнительский фольклоризм в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / А. И. Гурченко. – Минск: БГУКИ, 2020. – 223 с.
4. Гурченко, А. И. К вопросу сценического вопрошания фольклора в деятельности современных исполнительских коллективов Беларуси / А. И. Гурченко // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы 9-й международной научной конференции, посвященной 25-летию центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, 28–30 октября 2015 г.) Вып. 9 / под редакцией Т. К. Щегловой. – Барнаул: АлтГПУ, 2015. – 388 с.
5. Гурченко, А. И. Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси / А. И. Гурченко // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. – 2015. – № 3. – С. 171–179.
6. Полацкі этнаграфічны зборнік. – Вып. 1. Народная медыцына беларусаў Падзвіння. У 2 ч. – Ч. 2 / склад. А. У. Лобач, У. С. Філіпенка. – Наваполацк: ПДУ, 2006. – 332 с.
7. Фальклорны архіў Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта: зап. А. Цыганковай, у 2020 г. ад Маладажэнавай Надзеі Якаўлеўны, 1957 г. н. у в. Бігосава Верхнядвінскага р-на.

Шейбак В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК МАРКЕР ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛАРУСИ)

Одежда (костюм) является неотъемлемой частью материальной культуры любого народа. Обычно к народному костюму, включающему в себя также головные уборы,

обувь и аксессуары, применима половозрастная идентификация: выделяется мужской, женский, детский. Помимо утилитарной функции – защиты тела от различных воздействий внешней среды, – одежда может иметь и ритуальные функции [4, с. 103]. Разделение традиционной одежды на повседневную и праздничную предполагает, что с ритуальными действиями связана именно последняя, ибо ритуал характеризуется как обязательный компонент любого значимого коллективного празднества, торжественной церемонии. В традиционных обществах (в современном обществе не строго обязательно) праздничный костюм либо его элементы использовались, когда происходило выходящее за рамки повседневности событие в жизни семьи/общины.

В настоящее время часто употребляют термин «национальный костюм» (хотя не каждый этнос имеет свое – национальное – государство, что, в свою очередь служит основанием для дискуссии о завершенности/незавершенности процесса формирования нации). Костюм (народный/национальный) создавался на определенной территории с учетом природно-климатических условий, хозяйственно-культурного типа, наличия определенного сырья (материалов) для его изготовления и самих технологий. В ходе длительной эволюции сформировались компоненты, типичные для комплекса одежды, по которой можно было определить принадлежность (к конкретной этнической общности) тех, кто ее носил.

Действующие в Республике Беларусь этнокультурные объединения в рамках проводимых ими мероприятий достаточно активно используют национальные костюмы. Как правило, такого рода одежда изготавливается для созданных при объединениях творческих коллективов, которые исполняют народные песни и танцы. Конечно, зачастую в угоду требованиям однообразия, формирования цельного образа выступающих, зрелищности исполняемого номера не удастся в полной мере воссоздать аутентичность традиционного комплекса одежды. Однако этнический колорит, тем не менее, такие костюмы отражают. Частью комплекса традиционной одежды порой являются совершенно нехарактерные для белорусов предметы (веера у корейцев, холодное оружие у народов Северного Кавказа и Закавказья, оригинальные украшения и пр.).

Примечательно, что белорусское государство оказывает помощь этнокультурным объединениям в том, чтобы действующие под их эгидой творческие коллективы были обеспечены национальными костюмами. По словам руководителя общественного объединения «Ассоциация белорусских корейцев» Кими Ри, *«за счет бюджетных средств... мы неоднократно покупали музыкальные инструменты, заказывали в ателье национальные костюмы»* [9, с. 6].

Следует сказать, что руководители и активисты объединений хранят (в офисах организаций либо дома) комплекс национальной одежды или его отдельные элементы, что является для них ясным маркером этнической идентичности, символом этнической родины. Таким образом, костюм приобретает значение артефакта, ценность которого определяется не его стоимостью, конкретной ценой, а значимостью для самоидентификации, ощущения принадлежности к своему народу, сохранения культурного своеобразия в условиях проживания в иноэтнической среде. Особо значима не купленная (сшитая по заказу) одежда, а переданная по наследству от старших по возрасту родственников, что наряду с сохранением этнической идентичности содействует трансляции традиций на уровне семьи, выстраиванию устойчивых межпоколенных коммуникаций.

Благодаря активному участию этнокультурных объединений в различных фестивалях, конкурсах, выставках, благотворительных проектах они имеют возможность продемонстрировать национальные костюмы этнофорам, чья идентичность им тождественна, и тем, кто идентифицирует себя с иными этносами. Руководителям и членам данных объединений это важно по двум основным причинам. Во-первых – это потребность сохранить собственную идентичность и содействовать (можно обозначить как общую цель) сохранению идентичности своей этнической группы. Во-вторых – это

необходимость поддержания межкультурного диалога, накопления позитивного опыта межэтнического взаимодействия в Республике Беларусь. Осуществлению репрезентации национального костюма способствует постоянное сотрудничество этнокультурных объединений со средствами массовой информации как республиканскими, так и региональными.

В сентябре 2020 г. в г. Гродно прошла выставка народных костюмов целого ряда этнических групп. В культурном центре «Фестивальный» было продемонстрировано более 30 костюмов и головных уборов – от традиционных и хорошо известных белорусам русских и литовских до весьма экзотических для Беларуси мексиканских и турецких. Заведующая центром Ж. Бочкова в интервью телеканалу «Беларусь 1» рассказала, какие экспонаты целесообразно там выставлять: *«...Мы решили в фестивальном культурном центре создать зал диаспор, где будут представлены фотографии с предыдущих фестивалей национальных культур, музыкальные инструменты разных национальностей, куклы в национальных костюмах»* [1].

Как известно, именно в г. Гродно традиционно проходит самое масштабное этнокультурное мероприятие в Республике Беларусь. Здесь раз в два года организаторы устраивают Республиканский фестиваль национальных культур, где представители, проживающих в стране этнических групп демонстрируют наиболее яркие, значимые для них элементы материальной и духовной культуры. В блоке материальной культуры показываются национальная одежда, национальные блюда, изделия традиционных искусств и пр. Этнокультурные объединения принимают в организации (это и оформление национальных подворий, и выступления творческих коллективов, и многое иное) празднества самое активное участие.

В дни Республиканского фестиваля национальных культур можно увидеть народные костюмы (одежда, обувь, головные уборы и различные дополнительные элементы – пояса, украшения, оружие и др.) практически всех этнических групп, представители которых заявлены в качестве участников празднества. В последние годы принято организовывать шествие участников. Шествие вполне может быть названо карнавальным, учитывая его многообразие (в процессе прохождения колонны фактически осуществляется презентация национальных костюмов нескольких десятков этносов), масштабность (поистине большое количество участников и зрителей – гродненцев и приехавших в областной центр с целью посетить праздник гостей). Стоит сказать, что должное внимание освещению шествия уделяют и средства массовой информации. Журналисты готовят фото- и видеорепортажи, которые выкладываются в Интернет [2, 6, 10].

Примечательно, что гости фестиваля могут не только увидеть костюмы многих народов, но и прикоснуться к ним, получить сведения, касающиеся истории их возникновения. Также есть возможность желающим сфотографироваться в национальных костюмах. Некоторые атрибуты, связанные с костюмом, привлекают повышенное внимание. Скажем, кабардинцы, балкарцы, дагестанцы привозили на фестиваль настоящее холодное оружие – причем зрители могли взять его в руки, расспросить о том, как и где оно создавалось [7].

Интересно, что благодаря проводимой репрезентации национальных костюмов можно узнать и о символике отдельных компонентов, например, о значении такого традиционного аксессуара как монисто. У башкир, как выяснила корреспондент издания «СБ. Беларусь сегодня» А. Каспер, монисто («кумбазы») – больше чем украшение: *«Оказывается, изобилие монет на башкирском нагруднике не просто красивый атрибут. Встречаются «кумбазы», на которых зашифрованы целые послания. Они служат оберегом и могут выручить в трудную минуту безденежья»* [3].

Пусть и с меньшим размахом, но фестивали национальных культур проводятся также и в белорусской столице. Эти празднества организуются с 2016 г. на территории Верхнего города в формате Дней культуры отдельных народов – грузин, корейцев,

поляков, украинцев, русских и др. Практически на каждом из этих празднеств осуществляется репрезентация национальной одежды. Фестиваль, в ходе которого демонстрировались компоненты культуры не одного, а сразу нескольких этносов, прошел в г. Минске в сентябре 2021 г. Тогда можно было увидеть, насколько отличается от традиционной белорусской одежда азербайджанцев, молдаван, грузин, корейцев и др. Приведем мнение тех, кто был в числе гостей данного мероприятия, свидетельствующее о том, что такого рода праздничные мероприятия положительно оцениваются белорусами: *«Если честно, даже не знали о таком фестивале, но нам здесь нравится. В одном месте можно посмотреть на наряды разных народов и узнать о каких-нибудь традициях. Как оказалось, есть очень интересные обряды...»* [8].

Можно привести примеры менее масштабных проектов, которые также востребованы теми, кто интересуется культурой разных народов. Так, совместные с этнокультурными объединениями мероприятия, во время которых демонстрируются национальные костюмы, проводит Белорусский государственный музей народной архитектуры и быта, расположенный в аг. Озерцо Минского района. В частности, увидеть традиционную корейскую одежду можно было во время организованного на территории музея праздничного мероприятия «Страна Чосон», украинскую – «Вітаєм тэбе, ненько Украіна!» [5, с. 49].

Сделан вывод, что национальный (народный) костюм воспринимается лидерами и членами действующих на территории Республики Беларусь этнокультурных объединений как очевидный и значимый маркер этнической идентичности. Установлено, что в офисах объединений и в домах (квартирах) их лидеров и активистов хранятся как отдельные элементы, так и полный комплекс (мужские и женские головные уборы, одежда, обувь, аксессуары) костюма, с которым идентифицируется конкретная этническая общность/группа. Выявлено, что чаще всего этнокультурные объединения в своей деятельности предпочитают использовать комплекс традиционного народного костюма, который характеризуется как праздничный. С одной стороны – это обусловлено тем, что праздничный костюм не просто более красочен, но более содержателен и выразителен в плане отражения многовековых традиций, этнической специфики, культурной самобытности народа. С другой – сама форма многих массовых мероприятий, при проведении которых такой костюм репрезентируется национально-культурными объединениями – фестивали, выставки и др. – подтверждает целесообразность и подчеркивает уместность использования именно традиционного праздничного костюма.

Литература

1. В Гродно проходит выставка народных костюмов диаспор, проживающих в Беларуси [Электронный ресурс] // Официальный сайт Белтелерадиокомпаний. – 2020. – 17 сентября. – Режим доступа: https://www.tvr.by/news/kultura/v_grodno_prokhdit_vystavka_narodnykh_kostyumov_diaspor_prozhivayushchikh_v_belarusi/?ysclid=lcagnv72xy419017280. – Дата доступа: 29.09.2022.
2. Врублевская, Т. В Гродно прошло красочное шествие диаспор и открытие фестиваля национальных культур [Электронный ресурс] / Т. Врублевская // СБ. Беларусь сегодня. – 2022. – 3 июня. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/v-grodno-proshlo-krasochnoe-shestvie-natsionalnykh-diaspor-i-otkrytie-festivalya.html>. – Дата доступа: 13.10.2022.
3. Каспер, А. В Гродно прошел XIII Республиканский фестиваль национальных культур. Кому кумбазы к лицу [Электронный ресурс] / А. Каспер // СБ. Беларусь сегодня. – 2022. – 10 июня. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/komu-kumbazy-k-litsu.html>. – Дата доступа: 18.11.2022.
4. Коляков, С. Одежда / С. Коляков // Свод этнографических понятий и терминов / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, Акад. наук ГДР, Центральный ин-т истории, Отд. этнографии и истории культуры; отв. ред. А. И. Першиц и др. – М.: Наука, 1986-1995. – Вып. 3: Материальная культура / Ю. В. Бромлей, Г. Штробах (общ. ред.). – 1989. – С. 103–107.
5. Локотко, С. А. О культурно-образовательной концепции Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта / С. А. Локотко // Человек и образование. – 2013. – № 2. – С. 45–50.
6. Многонациональное шествие открыло XIII Республиканский фестиваль национальных культур в Гродно [Электронный ресурс] // Информационное агентство БелТА. – 2022. – 3 июня. – Режим доступа: <https://www.belta.by/culture/view/mnogonatsionalnoe-shestvie-otkrylo-xiii-respublikanskij-festival-natsionalnyh-kultur-v-grodno-505871-2022>. – Дата доступа: 24.10.2022.

7. Попко, Ю. Такого мы еще не видели: чем удивит фестиваль национальных культур в Гродно [Электронный ресурс] / Ю. Попко // СБ. Беларусь сегодня. – 2018. – 25 мая. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/splosh-koloritnye-figury.html>. – Дата доступа: 22.07.2022.

8. Репортаж: Красочные костюмы, диковинные блюда, обряды: фестиваль национальных культур прошел в Минске [Электронный ресурс] // Информационное агентство БелТА. – 2021. – 11 сентября. – Режим доступа: <https://www.belta.by/culture/view/reportazh-krasochnye-kostjummy-dikovinnye-bljuda-obrjady-festival-natsionalnyh-kultur-proshel-v-minske-459381-2021/>. – Дата доступа: 22.10.2022.

9. Ри, Кими. Наши соотечественники в Белоруссии / Кими Ри // Корё синмун. – 2015. – 20 августа. – С. 6.

10. Соловей, А. Дневник Фестиваля. Шествие и открытие [Электронный ресурс] / А. Соловей // Телерадиовещательный канал «Гродно Плюс». – 2022. – 4 июня. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/komu-kumbazy-k-litsu.html>. – Дата доступа: 19.11.2022.

Шаршнёва В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Магілёў)

ПРАГМАТЫЧНЫЯ ФУНКЦЫІ АБЗАЦА Ў МАСТАЦКІМ ТЭКСЦЕ

Мастацкі тэкст уяўляе з сябе прагматычную моўную сістэму, якая спалучае індывідуальна-аўтарскую арганізацыю з кампазіцыйным спалучэннем універсальных для пэўнага моўнага узуса камунікатыўных адзінак. Найбольш важнай адзінкай такога ўзроўню выступае абзац.

Пры дапамозе абзаца аўтар выражае свае адносіны да выказанай інфармацыі, што вельмі важна для ўстанаўлення прагматыкі тэксту, паколькі звязана з яго інтэрпрэтацыйным бокам. У гэтых адносінах слушнай уяўляецца пазіцыя Н.С. Валгінай, якая прапаноўвае пры аналізе тэксту гаварыць аб інтэграцыі функцыянальнага і прагматычнага аспектаў і сцвярджае, што разуменне тэксту як “тэксту ў дзеянні” прыводзіць да вылучэння на першы план яго функцыянальнага аспекту, а арыентацыя тэксту на камунікатыўны працэс акцэнтуюе ўвагу на прагматыцы тэксту [1].

У навуковых крыніцах абзац часта тлумачыцца як чырвоны радок або як частка тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога. “Слоўнік-даведнік асноўных лінгвастылістычных і тэксталагічных тэрмінаў” сінтэзуе адзначаныя вышэй погляды, а таксама паясняе абзац як “састаўны кампанент тэксту, адпаведны адной мікратэме” [2, с. 11–12]. Прапануючы тры адметныя тлумачэнні сутнасці акрэсленага паняцця, аўтары слоўніка не адмаўляюць магчымасці ўключэння абзаца ў сістэму знакаў прыпынку, звяртаючы ўвагу на паўзу паміж абзацамі. Дарэчы, на здольнасць абзаца функцыянаваць у якасці знака прыпынку ўказваў і Г.Н. Ключаў [3, с. 236]. Варта заўважыць, што такое размежаванне сэнсу накіроўвае на адметнасць успрыняцця і асэнсавання прыведзенага тэрміна (як графічны сродак, як структурна-кампазіцыйная адзінка, як пунктуацыйны знак).

Мэта артыкула – ахарактарызаваць прагматычныя функцыі абзаца ў сучасным мастацкім тэксце, не адмаўляючы слушнасці заўваг наконт магчымага ўключэння абзаца ў сістэму знакаў прыпынку. У ілюстрацыйны матэрыял уключаны прыклады, якія, на нашу думку, найбольш выразна ахарактэрызуюць спецыфіку функцый абзаца і адметнасць абзацавання ў тэкстах розных ідыястыляў. У працы ў якасці метадаў даследавання выкарыстаны ў асноўным параўнальны і супастаўляльны аналіз: спачатку падбіраецца ілюстрацыйны матэрыял для пацвярджэння разнастайнасці функцый абзаца, потым засяроджваецца ўвага на іх адметнасці ў творах беларускіх пісьменнікаў.

Аktуальнасць артыкула ўяўляецца ў звароце да прагматычных функцый абзаца ў сучаснай мастацкай літаратуры, паколькі менавіта ў мастацкім тэксце з пункту гледжання прагматыкі выяўляюцца скрытыя (імпліцытныя) сэнсы, а таксама спецыфіка моўнай карціны свету аўтара, успрыманне і ацэнка ім сацыяльнай рэчаіснасці. Актualізацыя прагматычнага патэнцыялу тэксту закранае такія важныя пытанні, як актыўнасць асобы адрасанта, аўтара ў стварэнні мастацкага тэксту, выбар ім адпаведных ілакутыўнай задуме моўных адзінак (у тым ліку абзаца).

Абзацаванне ставіць мэтай вылучэнне значных частак тэксту. Аднак вылучацца часткі тэксту могуць з рознымі канкрэтнымі мэтавымі ўстаноўкамі. Менавіта ў залежнасці ад сутнасці паняцця абзац можна гаварыць аб яго прагматычных функцыях у творах мастацкай літаратуры.

Як графічны сродак (чырвоны радок) абзац выкарыстоўваецца для ўзмацнення выказвання, акцэнтавання ўвагі, вядзення своеасаблівага дыялогу з чытачом, указання на магчымасць падтэкставай інфармацыі, афармлення дыялагічнага маўлення, выражэння важных для асэнсавання зместу абставін і пачуццяў (напружанасці, хвалявання, настойлівасці, адчаю, уяўнасці ці, наадварот, падкрэсленай рэальнасці і інш.). У сувязі з гэтым можна гаварыць аб выдзяляльнай, камунікатыўнай, экспрэсіўна-эмацыянальнай функцыі абзаца.

Выдзяляльная функцыя звязана з афармленнем у чырвоны радок значымых, на думку аўтара, частак тэксту, прычым, як паказваюць прыклады, узятыя з твораў сучаснай мастацкай літаратуры, не абавязкова сэнсава завершаных і пунктуацыйна аформленых (заўвага: у працытаваным прыкладзе і далей захавана аўтарская арфаграфія і пунктуацыя): *“Я пасля вялікадня еду на экскурсію ў Барысаў я ні разу ня быў на салаўках я быў у Жыровічах студэнтам будзе цікава прачытаць мой дзёньнік няхай забяруць назаўжды я дарую як падарунак яшчэ буду пісаць да канца я калі паеду на экскурсію я шчыта аддам Насыценцы на захаваньне я хутка скончу пісаць я памятаю ў мяне працуе знаёмая лекарка Вольга Уладзіміраўна я калі зраніцы і ўдзень буду пісаць”* (П. Якаўлеў. Дзёньнік).

Хаатычнае, на першы погляд, вылучэнне абзацаў максімальна адпавядае аўтарскай задуме: апісаць сон, параўнаць яго з жыццём, пераблытаць падзеі і ўражанні ад сну і ад жыцця, сперці мяжу паміж сном і жыццём. Чытач успрымае чалавека, які вядзе дзёньнік, настолькі стомленым ад жыцця, што не толькі персанажу твора цяжка вызначыць, дзе заканчваецца сон і пачынаецца рэальнасць.

Камунікатыўная функцыя абзаца найбольш выразна праяўляецца пры афармленні дыялогу. Абзацаванае размежаванне рэплік дазваляе лягчэй замацаваць выказанае за асобным персанажам і, адпаведна, асэнсаванне стылізаваную гутарку нават пры адмаўленні аўтара ад нарматыўнага пунктуацыйнага афармлення, напрыклад: *“а потым ціхія галасы, настолькі ціхія, нібы шамацела паветра / не бачу яго, дзе ён? / гаварыў нехта, а другі, быццам жаночы, голас адказваў / тут ён, дзе ж яму быць / і першы голас сказаў / вось і разбярэся сама / а жаночы адказаў / шшшшшшшшшш / і спытаў / чуеш? / і тут жа сцвердзіў / крокі, я чую крокі / а першы голас казаў / тады ідзем, заўтра ноч будзе / і жаночы зноў папярэдзіў / шшшшшшшшшш”* (Ю. Станкевіч. “Любіць ноч – права пацукоў”).

Вылучальная і камунікатыўная функцыя ў мастацкіх тэкстах, асабліва ў якіх выразна праяўляецца функцыянальная разнастайнасць абзацаў падпарадкоўваюцца **экспрэсіўна-эмацыянальнай** функцыі. Па сутнасці, афармленне з чырвонага радка з’яўляецца выразным стылістычным прыёмам для стварэння экспрэсіі. Эмфатычная насычанасць дасягаецца якраз інтэнсіўным абзацаваннем, вылучэннем у чырвоны радок не толькі адзінкавых сказаў, але і асобных членаў сказа, параўнальных і далучальных канструкцый, слоў. Важным лічыцца вылучэнне асобных звёнаў агульнай структуры, прыватных дэталей у апісанні, у раскрыцці той ці іншай тэмы. Яркім пацвярджэннем экспрэсіўна-эмацыянальнага абзацавання можа стаць наступны прыклад: *“Не азірайся, хлопча / Што там, за сьпінаю? / Купалінка, МакДоналдз, Самота, Альба? / Ты ідзеш па адпаліраваных прыступках гарадскога раю / Жалейка сіпла гучыць / выплятае / цёплыя гукі / Не азірайся”* (І. Бабкоў. “Cafe ‘У Топія”).

Пунктуацыйна-графічная арганізацыя працытаванага тэксту ўскладнілася як за кошт павелічэння сродкаў, спосабаў і прыёмаў візуальнага адлюстравання дадатковых сэнсаў (адмаўленне ад кропак у канцы сказа і часткова – ад косак), за кошт змянення функцый звыклых знакаў прыпынку (адзін сказ “Жалейка сіпла гучыць выплятае цёплыя гукі” аформлены аж у тры абзацы), пашырэння магчымасцяў іх вар’іравання і камбінаторыкі знакаў. Візуальная рэпрэзентацыя семантычнай структуры мастацкага

тэксту, якая ажыццяўляецца шляхам аб'яднання, разгортвання, дзялення, актуалізацыі рознаўзроўневых моўных адзінак мае непасрэднае дачыненне не толькі да яго экспліцытнага і імпліцытнага зместу, але і да асобы аўтара, які імкнецца перадаць пачуцці іменна ў той форме, якая застыла ў яго свядомасці.

На фоне абзаца актуалізуюцца важныя для архітэктонікі тэксту лексічныя і сінтаксічныя сродкі экспрэсіі: “*Яшчэ... / Незнарок узгадваю пра вясенні бутэльказбор... / Яшчэ... Снег ужо счарнеў, ідучы па слізкім ледзяным лінзам, намагаюся адрозніць лайно ад бруду. / Яшчэ... / Перад вачыма стол. Проста-такі кадр з рэтра-кінафільма, схаваны ў прысаджытай альтанцы, Вісарыёнавіч і, здаецца, Барыс дайграваюць у бутэльку. Не магу іх аклікнуць, не веру... / Яшчэ... / <...> / Яшчэ... / Яшчэ... / Ад герояў былых часоў не застаецца ніш раз нават імёнаў...*” (Г. Сукач. Яшчэ).

Прыведзены прыклад ілюструе вылучэнне часткі тэксту, на якую павінен, паводле аўтарскай задумкі, звярнуць увагу чытач, каб пранікнуць у глыбінны сэнс твора, а гэта толькі пацвярджае прагматычнасць абзаца як структурнай адзінкі тэксту.

Кампазіцыйна-стылістычны падзел тэксту, паводле якога абзац успрымаецца як частка тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога, цалкам абумоўлены прагматычнай устаноўкай аўтара. У гэтых адносінах найбольш выразнымі ўспрымаюцца тэкстаўтваральная, логіка-сэнсавая і акцэнтна-выдзяляльная функцыі, прычым **тэкстаўтваральная** з’яўляецца пераважнай, паглынальнай, бо несумненна ўключае ў сябе іншыя названыя функцыі. Папярэдні працытаваны прыклад можа стаць яе выразнай ілюстрацыяй. Падкрэсленыя пазіцыйныя паўтары прымаюць удзел у арганізацыі фармальнай і семантычнай структуры тэксту, у выражэнні скрытага, міжрадкавага зместу, у выкананні злучальнай ролі на ўзроўнях кагезіі і кагерэнтнасці. Узаемадзеянне дыстантных абзацавых паўтораў павышае напружанасць тэксту, надае яму рытмічную выразнасць і строгаць, а таксама ўплывае на арганізацыю тэкставай структуры, у аснове якой выражаецца імкненне аўтара да максімальнай інфармацыйнай насычанасці, да прадуктыўнага дыялогу з рэцыпіентам. Па сутнасці, тэкстаўтваральная функцыя абзаца заключаецца ў яго здольнасці да імпліцытнай насычанасці, а таксама ў стварэнні звязнасці і цэласнасці як асобных мікратэкстаў, так і ўсяго макратэксту.

Логіка-сэнсавая функцыя абзаца прадугледжвае паслядоўны або (як у папярэднім прыкладзе) перарывісты пераход ад адной тэмы да другой, абумоўлены складанасцю вылучэння асобных эпизодаў з агульнай плыні аўтарскіх успамінаў: часам гэтыя ўспаміны збліжаюцца, знаходзяць адзін на адзін і робяцца нібы затуманенымі, павярхоўнымі, а часам аддаляюцца на дзясяткі гадоў, але паўстаюць настолькі выразна, нібы пісьменнік перадае свае самыя яркія сённяшнія ўражанні. Амаль ва ўсіх выпадках, за выключэннем трэцяга абзаца, слова *яшчэ* аформлена з чырвонага радка, што, аднак, не ўспрымаецца як парушэнне логікі, а накіроўвае да ўяўнага аб’яднання з успамінамі другога абзаца. Розных па сіле, насычанасці, важнасці, багацці ўражаннямі ўспамінаў так многа, што аўтар нават не паспявае перадаць іх (*Яшчэ... Яшчэ...*): настолькі моцны тэмп апавядання заяўлены. Сіла ўздзеяння абзацаванага паўтору і створанай такім афармленнем рытмічнасці на ўвагу і пачуцці чытача відавочная. У такім выпадку можна гаварыць пра **акцэнтна-выдзяляльную** функцыю абзаца.

З асэнсаваннем абзаца як знака прыпынку можна пагадзіцца, прааналізаваўшы стылістычныя функцыі знакаў прыпынку, прапанаваныя А.І. Яфімавым. Даследчык сцвярджае: “1) пры дапамозе іх [знакаў прыпынку. – В.Ш.] перадаюцца эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні слоў і выразаў; 2) спецыфічнае іх прымяненне адлюстроўвае своеасабіласць пісьменніцкага выкладу, спосабы словаўжывання і пабудовы фразы; 3) у паэтычных творах (як і ў празаічных) яны вылучаюць рытма-меладычныя тыпы маўлення і раздзяляюць тэкст на часткі; 4) выступаючы ў сваёй асноўнай функцыі, знакі прыпынку афармляюць логіка-граматычныя адносіны паміж сказами і членамі сказаў” [4, с. 424]. Усе адзначаныя ўласцівасці, нават у яшчэ большай ступені, характэрныя і для абзаца: абзац не проста перадае, а ўзмацняе эмацыянальна-экспрэсіўныя значэнні слоў; падзел тэксту на

абзацы абумоўлены індывідуальным стылем пісьменніка; абзац сэнсава і візуальна падзяляе тэкст на лагічна завершаныя паміж сабой адрэзкі.

Пры ўспрыманні абзаца як спецыфічнага знака прыпынку варта адзначыць такія яго прагматычныя функцыі, як раздзяляльная, выдзяляльная, экспрэсіўна-эмацыянальная, стылеўтваральная. Пацвярджэннем праяўлення ўсіх адзначаных функцый можа стаць наступны прыклад: *“Я спадзяюся, вы разумееце, пра што гаворка. Не, плыні свядомасці тут няма. Гэта мае выпеставаныя думкі; развагі пра сутнасць чалавека – пра ягоныя хібы і поспехі. // На падваконні ў сонечных прамянях свяціліся кактусы. // Капітан Барада сядзеў пад вялікім пірацкім сцягам. Гэткі антураж яму быў вельмі даспадобы. Ён любіў выпендрывацца. На капітане была марская цяльняшка – сінія палоскі рабілі капітана нейкім сюррэалістычным. Ён папыхваў люлькай і сёрбаў з кубка квас. Надыходзіў час адказу на вашы пытанні”* (З. Вішнёў. “Калі прыгледзецца – Марс сіні”).

Раздзяляльная функцыя абзаца (нават у выпадку ігнаравання яго афармлення з чырвонага радка) заключаецца ў сэнсавым інфармацыйным размежаванні (зварот да чытача – 1 частка, апісанне падаконніка – 2 частка, апісанне капітана Барады – 3 частка).

Што датычыць **выдзяляльнай** функцыі абзаца як знаку прыпынку, то варта заўважыць яе некаторае збліжэнне з парэнтэзай. Аднак, ствараючы ілюзію непасрэдных зносін з чытачом, абзацаваныя ўстаўкі (у нашым выпадку – першы абзац) аказваюць больш моцнае ўздзеянне на эмацыйную і інтэлектуальную сферу адрасата. Відавочна, што асобна аформленае выказванне стварае з асноўным тэкстам своеасаблівы імпліцытны дыялог. Так аўтар паказвае значнасць для яго адрасата мастацкай камунікацыі, які паўстае не пасіўным аб’ектам, а яе актыўным удзельнікам. Ад выдзяляльнай функцыі абзаца водступу выдзяляльная функцыя абзаца як знаку прыпынку адрозніваецца самастойнай інтанацыйнай завершанасцю (нават без суправаджальнага прывычнага афармлення традыцыйнымі знакамі прыпынку) і свабодным прасторавым размяшчэннем (з афармленнем або без афармлення ў чырвоны радок, з дадатковымі міжрадкавымі прабеламі або без іх і інш.).

Экспрэсіўна-эмацыянальная функцыя абзаца як знаку прыпынку таксама пэўным чынам адрозніваецца ад экспрэсіўна-эмацыянальнай функцыі чырвонарадковага размяшчэння, паколькі ў значна большай ступені аказвае ўплыў на рытмічную арганізацыю мастацкага тэксту (як, напрыклад, у размешчаным вышэй прыкладзе з апавядання Г. Сукача “Яшчэ”). Інтанацыйная экспрэсія, бясспрэчна, узмацняе зрокавую, а іх сукупасць у выніку ўплывае на дасягненне прагматычнай устаноўкі аўтара.

Выкарыстанне магчымасці абзаца быць самастойным знакам прыпынку цесна звязана з яго **стылеўтваральнай** функцыяй, г.зн. быць сродкам фарміравання індывідуальнай творчай манеры пісьменніка. У творах сучаснай мастацкай літаратуры само паняцце абзаца ў значнай ступені “графічны водступ” значна пераасэнсавана, бо падразумявае не толькі (і не столькі) запіс інфармацыі з чырвонага радка, але і шматмернае (ступеньчатае) афармленне, абумоўленае прагматычнай задумай аўтара, архітэктонікай і кампазіцыяй мастацкага тэксту; поўнае адмаўленне ад прывычнага водступу; спалучэнне водступу з дадатковымі міжрадкавымі знакамі; суправаджэнне літарнымі або лічбавымі графічнымі сродкамі; выкарыстанне камп’ютарных магчымасцей прасторавага размяшчэння тэксту і інш.

Відавочна, што ў мастацкім тэксце прагматычныя функцыі абзаца з’яўляюцца вызначальнымі. Імкнучыся найбольш дакладна перадаць чытачу экспліцытную інфармацыю і дапамагчы ў асэнсаванні імпліцытнага зместу, аўтар пры ажыццяўленні сваёй прагматычнай устаноўкі надае абзацаванню асобую ўвагу. Прагматычнасць абзаца заключаецца ў рэалізацыі такіх тэкставых катэгорый, як мадальнасць і кампазіцыя. На абзацаванне мастацкага тэксту ўплываюць суб’ектыўная форма адлюстравання рэчаіснасці і яе экспрэсіўнае асваенне. Менавіта ў падзеле тэксту на абзацы праяўляецца намер аўтара ўздзейнічаць на чытача ў акрэсленым напрамку праз вылучэнне змястоўна важных, незалежна ад іх аб’ёму, частак тэксту.

Прагматычныя функцыі абзаца непасрэдна абумоўлены вызначэннем сутнасці паняцця. Абзац як графічны сродак (чырвоны радок) выконвае выдзяляльную, камунікатыўную, экспрэсіўна-эмацыянальную функцыі. Пры ўспрыманні абзаца як часткі тэксту ад аднаго чырвонага радка да другога найбольш выразнымі ўяўляюцца тэкстаўтваральная, логіка-сэнсавая і акцэнтна-выдзяляльная функцыі. Асэнсаванне абзаца як спецыфічнага знака прыпынку накіроўвае да вызначэння раздзяляльнай, выдзяляльнай, экспрэсіўна-эмацыянальнай, стылеўтваральнай функцый. Некаторае падабенства ў назве функцый, якія характарызуюць абзац як чырвоны радок і абзац як знак прыпынку звязана з пэўным графічным асэнсаваннем абодвух паняццяў, аднак зусім не сцвярджае іх тоеснасць.

Літаратура

1. Валгина, Н. С. Теория текста: учебное пособие / Н. С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
2. Слоўнік лінгвастылістычных і тэксталагічных тэрмінаў / склад.: М. В. Абабурка, Т. А. Казімірская, В. М. Саўчанка. – Магілёў: УА “МДУ імя А. А. Куляшова”, 2012. – 284 с.
3. Ключаў, Г. Н. Основы і нормы сучаснай беларускай пунктуацыі / Г. Н. Ключаў. – Гродна: ГрДУ імя Я. Купалы, 1993. – 268 .
4. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 520 с.

Яценко О.Г.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

ОБНОВЛЕНИЕ «МИРА ВЕЩЕЙ» ГОРОЖАН БЕЛАРУСИ В 1920-е – НАЧАЛЕ 1940-х ГОДОВ

Изменения в городском образе жизни населения Беларуси в XX столетии происходили крайне неравномерно. На этой хронологической ленте особое внимание привлекает межвоенный период, когда новации в вещественном окружении горожанина носили принципиальный характер. Рассмотрение как причин имевших место изменений, так и их результатов важно для научного осмысления эволюции городской цивилизации на материалах Беларуси.

Издания последних десятилетий XX века, освещавшие некоторые сюжеты темы на материалах городов БССР, были дополнены новыми публикациями, в том числе автора исследования [1]. Обширная литература по истории социальных преобразований в городах республик СССР в последние десятилетия пополнилась рядом изданий, акцентирующих внимание на бытовом аспекте повседневности [2]. Вместе с тем, осуществленные проекты в меньшей степени затрагивали рассмотрение сферы материальной культуры, нежели новации в общественном укладе. Новизна изучения темы заключается в обращении к комплексной характеристике произошедших изменений в «мире вещей» городских жителей советской Беларуси.

Ряд факторов привел к бытовым переменам. Ключевыми причинами для оскуднения ресурсов повседневного обеспечения жителей стали военные и революционные события, драматическое становление нового хозяйственного уклада. Увеличение числа жителей за счет вливания в городской социум сельских переселенцев, процессы индустриализации, потребовавшие увеличения количества рабочих рук, привели к возрастанию потребностей в удовлетворении материальных запросов горожан. Производственные мощности не могли решить подобные задачи в надлежащем объеме. Декларация перехода на социалистические рельсы вызвала необходимость укоренения в бытовом срезе изделий, которые несли на себе отпечаток новой идеологии.

Практически в полном объеме исчезли из бытовой сферы изделия, ассоциировавшиеся с прежними традициями классового общества. Приверженность к ним приводила к общественному осуждению и могла стать основанием для преследования. Женские и мужские модели одежды, характерные для высших сословий, сложные

аксессуары к ним, предметы роскоши и многое другое вышли за грань общепотребительных.

Обновление затронуло колорит, функциональность, формат отдельных предметов. Но основной набор вещей состоял из тех, которые были известны ранее: по-прежнему горожане использовали в домашнем обиходе простую невысокого качества стеклянную и глиняную посуду, произведенные ремесленниками табуреты и столы, кровати, полки и др.

Новым стало более широкое включение изделий заводского производства в городской уклад. Фабричные вещи стали неотъемлемой составляющей советской повседневности. Это, с одной стороны, позволило более высокими темпами насыщать рынок товарами первой необходимости, с другой – из-за стремления к большим объемам изготовления одежды, обуви и пр., их множественность вносила в реальность черты однообразия и повторяемости, суживала сектор для индивидуального самовыражения горожанина.

Наряду с новым сегментом материальной культуры, несмотря на антирелигиозную пропаганду, еще длительное время оставались востребованными предметы, связанные с религиозным культом (богослужебные книги, иконы, кресты и др.). Устойчивым было использование применявшихся ранее предметов, привычных для домашнего быта начала XX века. Например, несмотря на электрификацию, еще долгое время в казенных учреждениях и жилье хранили и ситуативно использовали для освещения помещений свечи, в городских домах повсеместно топили печи для обогрева и пр. Горожане были вынуждены широко прибегать к ремонту вещей, как предназначенных для личного пользования, так и размещавшихся в жилых покоях.

Тотальный дефицит и нормированное распределение делали невозможным достаточное обеспечение бытовых запросов горожан, предложение товаров постоянно не успевало за возрастающими потребностями населения. Тем более наблюдалась катастрофическая нехватка тех вещей, которые относились к разряду модных, престижных, удобных в использовании и эстетически привлекательных. Часть из них поставлялась из-за рубежа и становилась достоянием узкого круга лиц, имевших доступ к распределительным узлам.

О значительном пополнении домашнего быта новыми вещами свидетельствуют различные коллекции в фондах музеев современной Беларуси. Они содержат как предметы одежды, домашнюю утварь, мебель, технические приборы, призванные улучшить качество жизни, так и декоративные изделия, в том числе со знаками советской символики, маркировавшие жизненное пространство горожанина. Флаконы из-под одеколона и духов, коробочки для хранения пудры, зубного порошка, фарфоровые статуэтки, декоративные тарелки, этикетки мыла и др. Традицией стало называние вещей в честь важных событий и дат в жизни советского общества, поэтому на многих изделиях запечатлены следы революционной символики, красного цвета, являвшегося знаковым в советской культуре, упоминание праздничных дней календаря (1 Мая, День Октябрьской революции и т.д.).

Приведем ряд примеров популярных вещей, востребованных городским населением, которые были узнаваемыми современниками. Эти вещи фактически формировали портрет своей исторической эпохи. Многие предметы несли идеологическую нагрузку. В Костюковичском краеведческом музее хранится грифельная тетрадь из пробной партии с текстовыми надписями (рекомендациями, каким образом пользоваться тетрадью) и портретом И.В. Сталина [3]. Подобные канцелярские приборы были известны в системе образования в 1920-е – 1930-е годы, особенно в связи с кампаниями по ликвидации неграмотности. Яркий свидетель межвоенного периода – серебряный портсигар, изготовленный кустарным способом в 1920-е – 1930-е годы, который был в эксплуатации также в последующие десятилетия [4]. Вещь находится в фондах Могилевского областного краеведческого музея им. Е.Р. Романова. Ее декор четко демонстрирует приметы советской действительности, на верхней крышке представлена

композиция индустриального пейзажа и советской государственной символики (с надписью «СССР»).

К числу новаций принадлежало распространение кожаных курток, косынок из красного полотна, использование в женском гардеробе ранее отсутствовавших элементов, напоминавших по крою и внешнему виду мужскую одежду. Однако фотодокументы свидетельствуют, что городская толпа была в целом довольно однородна и невыразительна с точки зрения эстетики костюма, а новые элементы были только контрастными точками на фоне общей монотонности в красках и фасонах. Многочисленные обыватели носили старые поношенные пальто, платки, использовали потертые сумки, портфели и чемоданы. Фотокарточки, выполненные в павильонах, куда горожане специально наряжались для запечатления себя, своих близких в лучшем виде, зафиксировали довольно простые по изготовлению, тканям и аксессуарам блузы, юбки, пиджаки, брюки и пр., но характерные для своей эпохи прически. В образах горожан (шляпки, ленты, банты, броши определенных моделей, стильные платья) все же просматривается стремление к модным тенденциям, которые было сложно реализовать в условиях нехватки материалов, декоративных дополнений к костюмам и недостаточной информированности о мировой моде.

Новыми с технической точки зрения стали устройства для прослушивания музыки, радио в форме тарелок. В Чаусском историко-краеведческом музее можно увидеть патефон, изготовленный в Ленинграде в период 1920-х – 1940-х годов [5]. Подобные изделия были популярны для разнообразия досуговой культуры городских жителей.

Преемниками предыдущего отрезка истории, но устойчивыми элементами первых десятилетий советского быта являлись керосиновые лампы. Они были в эксплуатации, несмотря на появление электричества. Образцы керосиновых ламп выявлены в фондах Петриковского историко-краеведческого музея. В первом случае вещь изготовлена в БССР, о чем свидетельствует отпечаток надписи предприятия-производителя «МогилевМак». Лампа стеклянная, настольная, туловище представляет собой шарообразную форму в виде «дыньки на ножке», которое установлено на фигурном основании. Техника изготовления – выдувание в форму, шлифовка [6]. Во втором случае – это керосиновая лампа зарубежного производства первой четверти XX века, которая имеет колбу из бесцветного стекла длинной цилиндрической формы и фигурное декорированное основание. Техника изготовления – выдувание в форму, литье, ручная сборка [7].

Таким образом, на 1920-е – начало 1940-х гг. приходятся существенные преобразования материальной культуры городских жителей БССР (в сфере костюма, интерьера, домашней утвари и т.п.). Их присутствие было обусловлено как политическими, экономическими причинами, так и новым социальным фоном. Определенное воздействие оказал научно-технический прогресс и общие закономерности развития городского уклада жизни в Европе и мире в целом. Повышение степени комфортности жизни, изначально декларируемое для всех групп городских жителей БССР, в реальности могло быть реализовано только для ограниченного числа горожан. Однако насыщение повседневности новыми предметами стало заметным явлением и в итоге «мир вещей», характеризовавшийся к рубежу 1920-х годов крайней неоднородностью и пестрыми красками, стал более единообразным и в значительной степени соответствовал социокультурным процессам, протекавшим в городском пространстве Советского Союза.

Литература

1. Яценко, О. Г. Быт горожан Беларуси во второй половине XIX – начале XXI в. / О. Г. Яценко; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Минск: Право и экономика, 2022. – 326 с.
2. Советский стиль / редкол.: В. Зусева, Т. Евсеева, Н. Иванова. – М.: Мир энциклопедий Аванта+; Астрель, 2011. – 207 с.

3. Доска грифельная. Костюковичский краеведческий музей [Электронный ресурс] / Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.dkmf.by/catalog/tetrad-grifelnaia>. – Дата доступа: 06.09.2022.
4. Портсигар. Могилевский областной краеведческий музей им. Е. Р. Романова [Электронный ресурс] / Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.dkmf.by/catalog/portsigar-11>. – Дата доступа: 06.09.2022.
5. Патефон. Чаусский районный историко-краеведческий музей [Электронный ресурс] / Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.dkmf.by/catalog/patefon-11>. – Дата доступа: 06.09.2022.
6. Лампа керосиновая. Петриковский историко-краеведческий музей [Электронный ресурс] / Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.dkmf.by/catalog/gazavaia-liampa-1>. – Дата доступа: 06.09.2022.
7. Лампа керосиновая. Петриковский историко-краеведческий музей [Электронный ресурс] / Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.dkmf.by/catalog?specieses=predmeti-bita&types=material>. – Дата доступа: 06.09.2022.

ЧАСТЬ 4 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Адула Т.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭТНАКАРАЛІ АСТРАВЕЦКАЙ АЭС

Прыняцце рашэння аб будаўніцтве і ўвядзенне ў строй першай у Беларусі атамнай электрычнай станцыі (АЭС) зрабіла былы гарадскі пасёлак Астравец вядомым не толькі ў нашай краіне, але і далёка за яе межамі. Аднак сама АЭС узведзена не ў Астраўцы, а на месцы знесенай вёскі Валейкуны, і размешчана ў асяроддзі не менш гістарычна вядомых населеных пунктаў. У 5–12 кіламетрах ад яе знаходзяцца былыя мястэчкі Быстрыца, Варняны, Гervяты і Міхалішкі, якія адыгрывалі ў эканамічным і культурным жыцці, а таксама ў камунікацыйнай прасторы Вялікага княства Літоўскага (ВКЛ) прыкметную ролю. Усе яны, у тым ліку Астравец, адносіліся да Віленскага ваяводства.

Спачатку некалькі слоў аб Валейкунах. Гэта невялікая вёска цяперашняга Варнянскага сельсавета. На захад ад яе калісьці знаходзілася вялікае балота. Назва вёскі “Больнікі”, якая размясцілася амаль каля самога балота, з’яўлялася сведчаннем таго, што яно не лепшым чынам уплывала на здароўе мясцовых жыхароў. У 1960-я гады дрыгву асушылі, а адваяваныя ў прыроды землі перадалі мясцоваму калгасу для вырошчвання кармоў.

Быстрыца размешчана далей за ўсіх ад АЭС – прыкладна за 12 кіламетраў ад яе. Выбудавана на левым беразе ракі Віліі і нібыта завяршае левабярэжную частку Астравецкага раёна, адлучаючы яе ад правабярэжжа. Раней маста праз раку не было (яго пабудавалі толькі нядаўна), і для зносін з правабярэжжам раёна – вёскамі Літвяны, Кемелішкі, Рытань, Драўнелі, Стрыпуны і інш. – аўтатранспарту даводзілася рабіць ладны крук цераз міхалішскі мост. Па адной з легенд, якая да гэтага часу пераказваецца у тых мясцінах, Быстрыца прэтэндавала на званне сталіцы ВКЛ. Гісторыя распарадзілася інакш: сталіцай Княства стала Вільня, размешчаная крыху ніжэй па цячэнні ракі Віліі. Але Вільня не страціла цікавасці да Быстрыцы – у 1390 годзе тут быў заснаваны храм, а ў XVI стагоддзі ў гэтым прыгожым месцы размясцілася рэзідэнцыя віленскага ваяводы [1, с. 53–54]. Гэта зразумела: Быстрыца ўваходзіла ў склад Віленскага павета Віленскага ваяводства. Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай мястэчка па-ранейшаму было звязана з Вільняй – яно заставалася ў Віленскім павеце Віленскай губерні. У адміністрацыйна-тэрытарыяльных адносінах Быстрыца і ў міжваеннай Польскай Рэспубліцы з’яўлялася часткай Віленскага ваяводства. Гervяты, размешчаныя недалёка ад АЭС, вядомыя з XII стагоддзя (першае пісьмовае ўпамінанне ад 1434 г.), у XIX–XX былі ўласнасцю Дамейкаў [1, с. 71–73]. Цяпер яны з’яўляюцца цэнтрам сельскага савета. Але найбольш яны вядомы касцёлам Святой Тройцы, які стаў у наш час своеасаблівай турыстычнай мекай.

Не менш знакамітым з’яўляецца мястэчка (цяпер вёска) Міхалішкі, цэнтр сельскага савета. Менавіта яно адлюстравана ў літаратурнай творчасці беларускіх класікаў. Паселішча вядома з пачатку XVI стагоддзя. Яго гаспадарамі былі Осцікі, Кежгайлы, Радзівілы, Пронскія, Бжастоўскія і інш. Праславілася яно сваімі кірмашамі, якія праводзіліся чатыры разы на год, а таксама тым, што яго ў 1705 годзе падчас Паўночнай вайны наведаў сам Пётр I. Побач з Міхалішкамі размясціліся Падваранцы з сядзібай Бжастоўскіх. І ўсё ж з названых паселішчаў, што акружаюць Астравецкую АЭС, на наш погляд, вылучаюцца Варняны, вядомыя з 1391 года. Спачатку гэтым паселішчам валодаў князь Ягайла, затым яно было перададзена Віленскаму капітулу. У далейшым Варняны належалі князям Пронкім і Свірскім, з канца XVI стагоддзя – Абрамовічам, з другой паловы XIX стагоддзя з’яўляліся ўласнасцю Снядэцкіх і Хамінскіх, а ў 20–30-я гады XX стагоддзя – былі гаспадаркай Віленскага ўніверсітэта [1, с. 58–60].

У другой палове XIX стагоддзя Варняны налічвалі 24 дамы, 249 жыхароў. З іх 13 прадстаўнікоў праваслаўнай канфесіі, 22 – каталіцкай канфесіі і 114 прадстаўнікоў іўдаізму. У мястэчку быў касцёл, сінагога, дом апекі, цагельня, 18 магазінаў. Штомесяц праходзілі кірмашы. Драўляны касцёл быў пабудаваны Марынай Сангайла ў 1462 годзе. У 1769 годзе Мар’яна Абрамовіч узвзяла мураваны будынак касцёла. Варнянская парафія каталікоў складала 4 300 вернікаў. Варнянская гміна ахоплівала 12 сельскіх акруг: Бабраўнікі, Дубнікі, Гальчуны, Гервяты, Газу, Кулішкі, Маркуны, Астравец, Падваранцы, Рымдзюны, Сакалойці, а таксама само мястэчка Варняны. Усяго ж гміна ахоплівала 130 мясцовасцяў, якая налічвала 1 015 дамоў і 12 469 жыхароў, якія пражывалі на 19 919 дзесяцінах зямлі (з яе 14 916 дзесяцін – пашнёвая). У апрацоўцы гміны знаходзілася 34 216 дзесяцін зямлі іншай уласнасці (6 748 пашнёвай), 292 дзесяціны зямлі (з іх 113 дзесяцін – пашнёвая) належалі касцёлам. Асноўны масіў зямлі належаў Абрамовічам, у далейшым Андрэю Снядзецкаму [2, s. 940].

Для больш рэльефнага ўяўлення аб Варнянскай гміне прывядзем колькасць насельніцтва цяперашняга Астравецкага раёна. На канец 2019 года там пражывала 25 401 чалавек [3, с. 179]. Такім чынам, колькасць насельніцтва Варнянскай гміны ў другой палове XIX стагоддзя складала прыкладна палову жыхароў цяперашняга Астравецкага раёна. Да таго ж і сам Астравец уваходзіў у Варнянскую гміну. І яшчэ адзін момант, які датычыцца валодання зямлёй. Як паказваюць лічбы, зямлёй валодалі не сяляне, а ў асноўным феодалы. У 15-томным “Геаграфічным слоўніку Царства Польскага і іншых славянскіх краін”, выдадзеным у 1880–1902 гг., нярэдка ўказвалася, што сялянскія душы з’яўляюцца ўласнасцю таго ці іншага феодала. Адбывалася сацыяльнае расслаенне сялянства. Так, на геаграфічнай карце адно з сёлаў Варнянскай гміны было пазначана назвай “Jazowie batraki”. Не толькі шляхта, але і простыя жыхары не адчувалі асаблівага жадання кантактаваць з парабкамі, а тым больш усталёўваць з імі сваяцтва.

У перыяд міжваеннай Польскай Рэспублікі ў 1920–1930-я гады Варнянская гміна з’яўлялася адміністрацыйна-тэрытарыяльнай адзінкай Віленска-Трокскага павета Віленскага ваяводства.

Статус Варнян прыкметна панізіўся з 15 студзеня 1940 года, з даты, калі Астравец быў зацверджаны цэнтрам раёна. Хаця, калі падыходзіць з геаграфічнай меркі, то менавіта Варняны больш за ўсё падыходзілі да таго, каб стаць раённым цэнтрам. Для гэтага ў мястэчку была адпаведная запатрабаваннем таго часу інфраструктура, а галоўнае – яно знаходзілася значна бліжэй да геаграфічнага цэнтра раёна. Астравец жа размешчаны на яго паўднёвай ускраіне. Ад мяжы суседняга Ашмянскага раёна (паўднёвы напрамак) яго аддзяляе нейкі дзесятак кіламетраў, а ад паўночнай мяжы раёна – звыш 70 кіламетраў. Адзінай перавагай Астраўца ў параўнанні з Варнянамі з’яўлялася яго бліжэйшае размяшчэнне да чыгуначнай станцыі Гудагай – усяго чатыры кіламетры, у той час як Варняны знаходзяцца ў дзевятнаццаці кіламетрах ад яе. І калі звярнуцца да гісторыі, то Варнянам аддавалася відавочная перавага перад Астраўцом, не кажучы ўжо пра Міхалішкі, Гервяты і Быстрыцу. Варнянская гміна ў 1930-я гады ахоплівала прыкладна палову тэрыторыі цяперашняга Астравецкага раёна. Больш за тое, у XIX стагоддзі Астравец уваходзіў у склад Варнянскай воласці Віленска-Трокскага павета Віленскай губерні.

У 1960-я гады намячалася радыкальная перабудова гаспадарчага комплексу Варнян. Як вядома, у Варнянах мелася самавітая сажалкавая гаспадарка, створаная яшчэ пры Польшчы. Зыходзячы з гэтага, меркавалася яе значнае пашырэнне за кошт зносу некалькіх навакольных вёсак. Былі праведзены маштабныя геалага-даследчыя работы, але далей справа не пайшла.

У гістарычнай памяці жыхароў Варнянаў і наваколляў адлюстраваны шматлікія трагічныя і радасныя падзеі – шэсце па мясцовых дарогах шведаў і войска Пятра I, Напалеона, немцаў у 1915–1918 гады, палякаў і чырвонаармейцаў у 1920–1921 гады, чырвонаармейцаў у 1941 годзе і савецкага войска ў 1944 годзе, нарэшце, калоны савецкіх танкаў, якія вярталіся па полацкім тракце з Германіі ў 1945 годзе. Тракт Вільня–Полацк,

які дзеліць раён на дзве часткі, шмат бачыў на сваім вяку. Ды і сам ён гістарычна змяняўся: спачатку быў пакрыты звычайным жвірам, затым абчасаным і шчыльна выкладзеным бярвеннем, якое ў 1930-я гады заменена брукам. Усю гэтую цяжкую працу выконвалі прымусова і бясплатна мясцовыя сяляне, прычым, выкарыстоўваючы ўласных коней. І толькі ў 1980-я гады камень пакрылі асфальтам.

Шматлікія войны, якія пракаціліся па тэрыторыі Беларусі, практычна не абміналі Варняны. Так, у 1915 годзе яны аказаліся акупаванымі немцамі і сталі пярэднім краем бітваў нямецкіх і рускіх войскаў, сведчаннем чаго сталі пахаванні адных і іншых у Варнянах, Вароне, Чарнішках, Міхалішках і іншых месцах. Напрыклад, па дарозе паміж вёскамі Тартак і Кавалеўка размешчана пахаванне 85 загінуўшых у Першую сусветную вайну рускіх салдат.

Варняны размешчаны на скрыжаванні дарог і этнасаў. Уражвае разнастайнасць, а часам, мудрагелістасць геаграфічных назваў і імёнаў, распаўсюджаных у дадзенай мясцовасці. Вось толькі некаторыя назвы вёсак: Алены, Бадзівалы, Валеікуны, Вайдацішкі, Жарнэлі, Карвелі, Керняны, Кулішкі, Мацкелы, Місляны, Нідзяны, Ракішкі, Санаклі, Сенканцы, Стаўбуры, Трокенікі, Хралы, Юрчуны. Пад стаць ім назвы хутароў: Анопаль, Валеікішкі, Доўнарышкі, Лінамаргі, Півені, Сасанішкі.

Гэтак жа разнастайныя прозвішчы жыхароў Варнянскай акругі: Аляксандравіч, Блажэвіч, Блашкевіч, Багдановіч, Багдзевіч, Бразевіч, Валугевіч, Клімовіч, Ціхановіч; Кусойць, Матулойць, Тапуць, Юркойць; Кайрыс, Кардзіс, Сеўрыс; Гульбінскі, Легачынскі, Міхайлоўскі, Недалтоўскі, Сухадольскі; Валэйка, Мажэйка, Масейка, Рамейка; Бялячыц, Дрэма, Казюль, Кяжун, Керна, Каўпак, Лукша, Стакун.

Разнастайнасцю адрозніваюцца і імёны. Сярод жаночых імён распаўсюджаны такія: Антаніна, Гелена, Мар'яна, Тэрэза, Мальвіна, Міраслава, Ядвіга і іншыя; сярод мужчынскіх – Адам, Адольф, Баляслаў, Браніслаў, Міраслаў, Часлаў, Войцех, Раман, Тадэвуш, Мар'ян, Юльян.

Гістарычна Варняны і навакольныя паселішчы былі часткай розных дзяржаўных утварэнняў – Кіеўскай Русі, ВКЛ, Рэчы Паспалітай, Расійскай імперыі, міжваеннай Польскай Рэспублікі, БССР, нарэшце, Рэспублікі Беларусь. З 1915 па 1918 год знаходзіліся пад акупацыяй Германіі, затым Варняны былі захоплены белапалікімі, вызвалены Чырвонай арміяй і зноў акупіраваны польскім войскам. З 1941 па 1944 год былі акупіраваны фашысцкай Германіяй. Усё гэта захавалася ў памяці жыхароў. У лесе яшчэ праглядаюцца лініі акупаў Першай сусветнай вайны, а на могілках захаваліся пахаванні рускіх воінаў і нямецкіх салдат. Жыхары Варнянаў і наваколляў гэтага мястэчка ўдзельнічалі не толькі ў Першай сусветнай вайне, але і ў руска-японскай вайне 1905 года. Некаторыя з іх у 1950-я гады дзяліліся сваімі ўспамінамі аб тых гістарычных падзеях.

У адміністрацыйным плане Варняны былі арганічныя звязаныя з Вільняй на працягу многіх стагоддзяў. І нават пасля 1940 г., калі Вільня адыйшла да Літоўскай ССР, гэтыя сувязі захоўваліся. Многія з мясцовых жыхароў уладкоўваліся на працу менавіта ў гэты горад, паколькі і ў Варнянах, і ў самім Астравецкім раёне адчуваўся лішак працоўнай сілы, а ў Вільні, наадварот, – відавочны яе недахоп. Да беларускіх гарадоў было не так блізка, і, акрамя таго, з Вільняй былі наладжаны рэгулярныя транспартныя зносіны: праз Варняны некалькі разоў на дзень курсіравалі аўтобусы, якія звязвалі карэнных літоўцаў Гervят, Гір, Рымдзюн і іншых вёсак з іх гістарычнай радзімай. Транспартныя зносіны Вільні былі наладжаны і з іншымі беларускімі гарадамі – Мядзелем, Паставамі і інш.

Варнянская АЭС апынулася ў асяроддзі чатырох каталіцкіх храмаў, кожны з якіх па-свойму ўнікальны. Першапачаткова яны, за выключэннем Міхалішкага касцёла, былі ў выглядзе драўляных пабудоў і толькі ў XVIII–XX стст. набылі цяперашні выгляд.

Быстрыцкі касцёл Узвіжання – самы старажытны ў Астравецкім раёне. Як мяркуюць даследчыкі, ён быў закладзены ў 1390 годзе вялікім князем Ягайлам, у 1530 годзе на сродкі вялікага князя Жыгімонта I пабудаваны мураваны будынак касцёла, у 1760-х гадах ён перабудаваны, а ў 1863 годзе перададзены праваслаўным вернікам з

адпаведным для храма збудаваннем цыбульных галоў. У 1926 годзе будынак вернуты каталікам і яму нададзены першапачатковы выгляд [1, с. 53–54].

Міхалішскі касцёл Архангела Міхаіла, збудаваны Цыпрыянам Паўлам Бжастоўскім у 1660-я гады, славіцца сваім унутраным дэкорам, бо ў яго ўладкаванні (стварэнні барэльефаў са стукко) удзельнічаў знакаміты італьянскі майстар Перці, які стварыў інтэр'ер касцёла Пятра і Паўла ў Вільні – аб'ект асаблівага пакланення вернікаў-каталікоў.

Гервяцкі касцёл Святой Тройцы – самы малады з чатырох названых намі храмаў (пабудаваны на месцы старога будынка ў 1899–1903 гг.), самы высокі і самы ўражлівы па сваёй архітэктуры.

Варнянскі касцёл Святога Юрыя быў пабудаваны у 1767–1869 гг. Мар'янай Абрамовіч (дабудаваны ў XIX ст.) на месцы драўлянага, заснаванага ўдавой Сунгайлам Марынай у 1462 годзе. У ім быў усталяваны арган, які, па ўспамінах старажылаў, вызначаўся моцай і прыгажосцю свайго гучання. У 1945 г. у плябаніі пры касцёле размясцілі дзіцячы дом. Пасляваенныя дзятдомаўцы адразу ж прыняліся за засваенне сваёй тэрыторыі, у тым ліку касцёла. У лічаныя месяцы іканастанс аказаўся разбураным, скульптуры разбітымі, труны выкрытымі, а мошчы памерлых раскіданымі. Трубы ад аргана сталі цацкамі. У разбурэнні будынка касцёла прыняла ўдзел і мясцовая атэістычна выхаваная моладзь. Праз шмат гадоў намаганнямі А. І. Мальдзіса быў спынены здзек над гістарычным будынкам. Яго перарабілі пад клуб. У 1990-я гады будынак перадалі вернікам, але таго ўнікальнага аргана ў касцёле ўжо няма.

Асоба адзначым тое, што храмы і асабліва замкі, якая ўражваюць людзей сваёй веліччу і прыгажосцю, ствараліся за рахунак бязлітаснай эксплуатацыі сялянскага люду і рамеснікаў. За кошт прымусовай працы сялян, прысвоенага грамадскага багацця набываліся ўласнікамі замкаў прадметы раскошы і сусветнага мастацтва. Як адзначае А. І. Мальдзіс, гаспадар палаца ў Турлах (размешчаны каля Міхалішак) Ян Котвіч, “валодаючы пяццю тысячамі гектараў зямлі”, “мог дазволіць сабе замовіць вельмі дарагую мэблёўку пакояў у стылі ампір і Луі Піліпа, крышталёвыя і парцелянавыя посуд лепшых фабрык Еўропы” [4]. Палацы выбудоўваліся ў найпрыгажэйшых мясцінах, ля рэк і азёр, а калі іх не аказвалася побач, то стваралі штучныя сажалкі і нават штучныя астравы, як гэта было ў Варнянах. У сялян жа адымалі лепшыя землі, лугі і лясы. Цалкам зразумела, чаму сяляне абьякава пазіралі на разбураныя войнамі палацы, і нават не супраць былі нешта адтуль забраць для ўласнай гаспадаркі, як пра гэта піша А. І. Мальдзіс [4].

Гісторыя і гістарычная памяць пры ўсіх іх хітраспляценнях і віражах вечныя. Працягваюцца далейшыя актыўныя пошукі нацыянальных скарбаў, у тым ліку і тых, якія былі на тэрыторыі Варнянаў і іх наваколля [4]. Яны патрэбны для будучых пакаленняў, для захавання нацыянальных устояў.

Літаратура

1. Гарыды і вёскі Беларусі: энцыклапедыя. – Т. 9 : Гродзенская вобласць. – Кн. 1 / пад навуч. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Бровкі, 2015. – 656 с.
2. Siownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Т. XIII : Warmbrun–Worowo–Warszawa, 1893. – 960 s.
3. Социально-экономическое развитие регионов Республики Беларусь, январь–июль 2019 г. – Минск : Национальный статистический комитет Республики Беларусь, 2019. – 296 с.
4. Мальдис, А. Земля островецкая [Электронный ресурс] / А. Мальдис. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/zemlya-ostrovetzkaya.html>. – Дата доступа: 18.08.2020.

КУЛЬТУРА БЫЦЦЯ І ПАЗНАННЯ Ў ФІЛАСОФСКОЙ СПАДЧЫНЕ ЖАНЫ ЭРШ

Жана Эрш (13.06.1910 – 06.06.2000) – швейцарскі філосаф, які мае беларускае і польскае паходжанне: нарадзілася ў сям’і яўрэяў – віленчукоў (па маці) і варшавякаў (па бацьку) у г. Жэнева (Швейцарыя). Творчымі сябрамі Жаны Эрш былі Раймон Арон, Юзэф Чапскі, Чэслаў Мілаш, Ежы Гедройц. У 1996 г. у Мінску выйшла кніга Жаны Эрш “Філасофскае здумленне. Гісторыя заходняе філасофіі”, якая можа лічыцца ўнікальным гісторыка-філасофскім шляхаводнікам, дзе абгрунтоўваецца палажэнне аб тым, што здольнасць думаць з’яўляецца асноўнай рысай чалавека на працягу ўсёй яго гісторыі.

Паводле Ж. Эрш, класічнае абгрунтаванне быцця і пазнання заснавана на антычнай і сярэднявечнай філасофскіх інтэрпрэтацыях. Спецыфічнай рысай антычнай філасофіі была сувязь яе вучэнняў з вучэннямі аб прыродзе, з якіх у наступным развіліся самастойныя навукі: астраномія, фізіка, біялогія. І для навукі старажытных грэкаў, і для антычнай філасофіі ўласціва мноства адначасова ўзнікаючых навуковых гіпотэз і тыпаў філасофскіх вучэнняў.

Ужо на самых ранніх этапах развіцця антычнай філасофіі выразна акрэслілася яе праблематыка ў межах прызнання пастаяннага руху, змяненняў, перахода кожнай з’явы ў супрацьлеглае (Геракліт). І, як вынік, адноснасць усіх якасцей, якія прысутнічаюць у прадметах. У прыватнасці, у сваіх развагах антычны філосаф ставіць пытанне: што пастаянна застаецца ва ўсіх змяненнях? Адказ Геракліта выглядаў прыкладна так: “ва ўсіх пераменах застаецца сама зменлівасць” [1, с. 12]. Вобразна-паняццёвы стыль Геракліта шчыльна злучаны як са зместам вучэння аб супярэчливай сутнасці рэчаў, так і з невычарпальнымі багаццямі народнай мовы. Гераклітаўскі логас, як вечна жывы і касмічны агонь, уяўляе сабою “прыхаваны” лад аб’ектыўнага і суб’ектыўнага свету з’яваў. Грэчаскія натурфілосафы разыходзіліся ў разуменні “першапачатку” (архэ) усіх рэчаў і ўсеагульнага светапарадку, але ўсе яны прызнавалі, што першапачатак – гэта не мёртвае рэчыва ці інэртная матэрыя, а прыродная стыхія – жывы і актыўны пачатак, які рэгулюе таксама і сусветныя працэсы.

Паводле Ж. Эрш, пошукі адказаў на пытанне аб магчымасцях чалавечага розуму ў праблемах быцця і пазнання былі ўласцівымі не толькі ў межах “ранняй наіўнасці”, але і ў век рацыяналізму. Французскі філосаф і матэматык XVII ст. Рэнэ Дэкарт сцвярджаў, што розум не дапускае памылак у пытаннях быцця і пазнання, але магчымасць памылковага прысутнічае ў чалавечай волі, якая здольная жадаць што- небудзь, рабіць выбар ці адмовіцца ад яго. Таму памылковасць – гэта вынік выказвання, якое з’яўляецца сумесным прадуктам розуму і волі; выказванне ствараецца розумам, воля падмацоўвае ці адмаўляе яго. Дэкарт прызнаваў два варыянты волі: эмпірычную і рацыянальную. Менавіта апошняя падпарадкоўваецца розуму. Формула Дэкарта ў такім разуменні: чалавек выбірае сябе ў якасці думачай, свабоднай істоты, якая матывавана воляй да ісціны. Як адзначае Ж. Эрш: “Праўда, у наш час шмат хто з мысляроў ставіцца да рацыяналізму Дэкарта фанабэрыста. Мы ганарымся сваімі ведамі ў галіне псіхалогіі і ўвогуле псіхааналізам, які даў нам разуменне неадназначнасці, складанасці стасункаў паміж душой і целам, індывідуальным і сацыяльным, прыродным і гістарычным і г.д. На жаль, гэтая ганарыстасць штурхае нас да залішне спрошчанага ўяўлення пра класічнае мысленне XVII стагоддзя” [1, с. 123]. У супрацьлегласць такому стаўленню Ж. Эрш сцвярджае, што доказ у матэматыцы складаецца з шэрагу паслядоўных крокаў. У пэўны момант выснова робіцца цалкам зразумелай чалавечаму розуму, і гэтая бездакорная відавочнасць трактуецца як лагічнасць самога доказу. Інакш адбываецца з пачуццёва ўспрыманымі рэчамі. Для падмацавання сваёй пазіцыі даследчыца еўрапейскай філасофскай традыцыі робіць

спасылку на пачуццёвую сферу прадметаў, нахшталт: “бяром, напрыклад, аловак. Мы бачым, што гэта аловак і нічога больш. Але ж насамрэч у алоўка ёсць нябачная для нас змястоўнасць. Мы не ў стане выявіць гэтую загадкавую змястоўнасць алоўка. У сабе ён валодае існасцю і не з’яўляецца для сябе алоўкам. Ён заўсёды ўяўляе сабой штосьці большае за тое, што мы бачым і ведаем пра яго. Ён непранікальны для чалавечага вока” [1, с. 123]. Такім чынам, жывую суб’ектыўнасць патрэбна разумець як штосьці даасабістае ці перадасабістае, трансцэндэнтальнае. Гэта не з’яўляецца эксклюзіўнай уласнасцю, гэта выключная свядомасць, тоесная ўласнаму існаванню. Уяўленне аб суб’екце як складанаарганізаванай сістэме падкрэслівае яго ўнутраную актыўнасць, самастойнасць, самасупярэчлівасць, самадэтэрмінаванасць.

Таксама адным з ключавых паняццяў у пазнанні з’яўляецца паняцце парадокса, так як парадокс з’яўляецца адным з неабходных “складнікаў” веры і адначасова прадметам веры: пры сустрэчы разважлівасці і парадокса нараджаецца трэцяе – вера. Парадокс дазваляе злучыць супярэчнасці: увекавечыць гістарычнае і гістарызаваць вечнае, а само існаванне парадокса абумоўлена тым, што чалавек ёсць экзістэнцуючы індывід. Ухіленне самога факта парадокса прыводзіць да таго, што чалавек губляе сваю сутнасць і ператвараецца ў фантастычную пачвару. З такога разумення вынікае, што ніколі і нідзе не існуе “люстранога” пазнання аб’ектыўнага свету: яно заўсёды ёсць перавод і канструкцыя. Любое назіранне і ўсялякае паняццёвае ўяўленне ўключае ў сябе назіральніка як істоту, што успрымае, думае і пакутуе. Значыць, няма пазнання без самапазнання.

У дваццатым стагоддзі эмпірычная база еўрапейскай філасофіі пашырылася шляхам уключэння даследаванняў па сацыялогіі, псіхалогіі, лінгвістыцы, гісторыі. Менавіта на гэта, як на вельмі адмоўны факт, і звярнула ўвагу Жана Эрш у сваім даследаванні, адзначыўшы, што “сучасная філасофская думка рухаецца ва ўсіх верагодна магчымых кірунках, часам зусім процілеглых. У сваім руху наперад філасофія пачынае аспрэчваць саму сябе, з чаго непазбежна вынікае неўпарадкаванасць, адвольнасць і павярхоўнасць яе пошукаў” і, як вынік, філасофія без уласна “філасафавання” не мае ніякага сэнсу [1, с. 387]. Таму любы зварот да гісторыі філасофіі абавязкова прадугледжвае “перайманне” і “спрэчку”, што патрабуе актыўнай працы розуму і самастойнага мыслення.

Літаратура

1. Эрш, Ж. Філасофскае здумленне. Гісторыя заходняе філасофіі / Ж. Эрш / пер. з фр. – Мінск, 1996. – 400 с.

*Белаш С.А., Демидова Н.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ХУДОЖНИКИ ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ, ВЫХОДЦЫ ИЗ БЕЛАРУСИ: КОЛЛЕКЦИЯ ОАО «БЕЛГАЗПРОМБАНК»

Современникам необходимо знать о творчестве художников, выходцев из Беларуси, которые стали всемирно известными, но их имена были малоизвестны или неизвестны вовсе у себя на родине, так как основная сложность состояла во фрагментарном изучении художественного наследия живописцев, живших за рубежом. Современное белорусское искусствоведение невозможно без опоры на то неповторимое и значимое творческое наследие соотечественников, которое составляет колорит национальной культуры.

Термин «Парижская школа» придумал французский искусствовед Андре Варно. Так называли группу художников, работавших в Париже в первые десятилетия XX столетия в стиле постимпрессионизма, экспрессионизма, кубизма и фовизма. Среди них были такие, как Пьер Боннар, Пабло Пикассо, Амадео Модильяни. Третью Парижской школы – уроженцы Беларуси. Живописцы этой школы ломали привычные нормы и стандарты официального вкуса салонных художников. Они ставили перед собой задачу не

самовыразиться, а отобразить окружающий их мир точнее. Это не означало фотографической точности действительности, а духовной, выстраданной идентичности. В практике этих мастеров превалировали функции и ценности скорее социальные, нежели эстетические, которые П. Валери назвал шок ценностями – новизне, интенсивности, необычности. И в итоге они заняли почётное место в истории искусств, равное тому, какое занимают великие живописцы эпохи. Их картины находятся в крупнейших музеях Франции (Центр им. Жоржа Помпиду, Музее современного искусства г. Парижа, оранжерея Тюильри), в Англии (Лондонская галерея Тэйт), в Америке (Музей современного искусства в Нью-Йорке) и частных собраниях. В коллекции галереи «Арт-Беларусь» представлены прославленные мастера этой школы, но некоторые имена на родине художников прозвучали впервые, хотя они стоят в одном ряду с гениями современности, такими как Марк Шагал и Хаим Сутин.

В первой четверти XX столетия многие белорусские художники стремились получить художественное образование в Париже, чтобы освоить новые приёмы французской живописи. Они нашли пристанище в «Улье», где работали и жили многие будущие корифеи всемирного искусства. История «Улья» описана многократно. Всё началось с Альфреда Буше, скульптора, сделавшего бронзовую группу румынской королевской четы, которая им очень понравилась и они его щедро одарили помимо ранее оговоренного гонорара. Мастерские в переулке Данциг, прославленного «города искусств» (cite des arts) торжественно были открыты в 1902 году, благодаря успешным деяниям французского ваятеля, проложившего путь к славе и успеху молодым дарованиям.

Пинхус Кремень – родился 28.07.1890 г., в д. Желудок Лидского уезда Виленской губернии. Скульптор, график. Учился в Виленской рисовальной школе (1900–1912), где познакомился с Хаимом Сутиным и Михаилом Кикоиным.

Рис. 1. Пинхус Кремень «Цветы в вазе»



В 1921 г. он переезжает в Париж и посещает занятия в парижской Национальной школе изящных искусств в мастерской художника-академиста Фернана Кромона. Дружба с художниками парижской школы оказывает на него значительное влияние: они явились для молодого живописца реформаторами художественной культуры и предопределили возможность сознательного выбора живописной манеры и внутренней творческой свободы. Для его письма характерны схематичные формы с использованием яркого колорита, фактурное живописное построение как, например, в натюрморте «Цветы в вазе» (рис. 1).



Рис. 2. Пинхус Кремень «Сидящая женщина»

Пинхусу Кременю не было свойственно ощущение беспокойства для передачи внутреннего мира своих персонажей. Простыми средствами он заставляет публику размышлять. Неподвижные фигуры на картинах «Сидящая женщина» (рис. 2), «Автопортрет» (рис. 3) застыли в задумчивости, вокруг них простая бытовая обстановка, но всё это сцеплено в едином жизненном круговороте.

Рис. 3. Пинхус Кремень «Автопортрет»



Однако изображения не сводятся к красочному пятну. Реальный мир выступает как мир ярких красок, которые подчинены тонкому чувству. При этом художник как бы устраняется, освобождая поле для интерпретации зрителю, вызывая череду самых разнообразных ассоциаций. Люди, обстановка – всё сцеплено в едином круговороте жизни, и невозможно отделить один элемент живописи от

другого. Пинхус Кремень – один из самых утончённых мастеров нашего времени. Он много работал на природе, создавая большое количество средиземноморских пейзажей, переданных с большой искренней трепетностью, через мир чувств, в которых обретаётся связь с самим собой, а ритмика воды – напоминание человеку о его природной сущности. Его творчество как прикосновение к источнику чистой радости, где воедино слились нежность и простота, экспрессия и новаторство.

Особенности бытования в «Улье» определяли и живописный феномен художников парижской школы. Сын кузнеца из Гродно, Осип Любич стал одним из разрушителей художественных канонов своего времени, избирая для творчества необходимые средства натуральных впечатлений и авторского видения мира. Талант позволял ему овладевать жанровым и стилевым разнообразием для выразительности поставленных перед собой задач. Он обожал многофигурные композиции, игру света. Для него не было альтернативы между классическим наследием и новаторским искусством. В своих произведениях Осип Любич приходит к настоящей апологии нравственной и физической красоты. Его любимой темой в творчестве был цирк. В цирке он ощущал одновременно ностальгию, меланхолию и немного иронии. Там реальность не кажется такой печальной, если над ней немного посмеяться не зло, а по-доброму. Мастер тяготеет к отвлечённому мышлению, к новой художественной реальности, присутствию философско-мировоззренческой позиции, где внутренний духовный мир героев встречается с реальностью, на стыке которых у зрителя есть возможность создать свой образ.



Рис. 4. Осип Любич «Автопортрет с моделью»

Персонажи на полотне «Автопортрет с моделью» (рис. 4) замерли – это заколдованный мир мечты, не подверженный влиянию времени. Это гармония, где нет места жизненным трагедиям. Обращение к прекрасному было принципиальной позицией Любича. Современного зрителя и сегодня впечатляют глубина чувств, передаваемых им образов. В его полотнах естественным образом проявляется та манера письма, где сочетается классика и наивное искусство и отчётливо читается состояние душевной гармонии человека с миром.

Живописец, дизайнер по ткани, иллюстратор, поэт Шарга Зарфин – гений сочетать несочетаемое в колористике. Изобрёл новую технику в живописи, смешивая гуашь с маслом, что создаёт неподражаемый авторский стиль, дающий возможность наиболее ярко и полно выразить его настроения и чувства. На пейзажах мастера множество различных мазков разнообразных оттенков красного, золотисто-жёлтого, охристого, изумрудно-зелёного, сиреневого, фиолетового, голубого. Словно каждый удар кисти – это трепещущий на ветру лепесток цветка. Тема вечности, неизбежности и одновременно мгновенности бытия раскрывается в тяжёлой массе синих гор на фоне лазоревого неба и моря, поражающие своей монументальностью и значительностью в картине «Мон-Сен-Мишель» (гора Архангела Михаила. Прибрежные пастбища Грева).

Рис. 5. Шарги Зарфин «Альпы»

Низко нависшие горы над быстрым ручьём создают атмосферу загадочности этого уголка земли («Альпы»), (рис. 5). Если, когда-нибудь, в Ваших мечтах мелькали пленительные Альпы, то при виде этих красот, образ явится снова. Художественно-поэтический мир Шарги Зарфина – это живописные образы, вызывающие в душе зрителя восторг открытия красоты окружающего мира, сопереживания с творческим вдохновением мастера.



Михаил Кикоин отдавал предпочтение жанрам пейзажа, натюрморта и портрета. Реже писал сюжетные композиции. Художественный стиль Кикоина демонстрирует изучение опыта различных направлений европейского искусства конца XIX – первой

половины XX века и, прежде всего, постимпрессионизма, символизма и экспрессионизма. Мир его картин поражает энергией цвета, глубиной тонов. Особенно примечательны его пейзажи и натюрморты. В работе «Ваза с цветами» (около 1930–1935 гг.) рисунок совершенно свободен, яркие краски звучные, дразнящие, откровенно декоративные. Это и кобальт, лазурный, гранатовый, солнечно жёлтый и ярко-красный, зелёный, но это буйство красок не лишает полотна целостности, наоборот, усиливает значительность изображения. «Пейзаж на берегу» (около 1934 г.) – это не просто визуальный ряд красок природы, хотя ее таинственность и естественность переданы с трепетной любовью, это образ земли, возможно, воспоминание о Беларуси – ее краевидях, местах, где родился и жил. Пластика, ритмика деревьев, плеск водной глади, дорога, уходящая вдаль, звучат как напоминание человеку о его природной сущности, корнях. Видимо этим воспоминаниям детства и юности посвящена картина «Раввин с семьёй» (около 1950–1960 гг.). Здесь контуры фигур, предметы обихода даны крупными цветовыми пятнами и вписаны в общий рисунок. Цветовая символика – это гармоничное сочетание сумрачно-синего и коричневого с акцентами ярких бирюзовых, желтых и нежно-розовых мазков. Полотно вызывает череду самых разнообразных ассоциаций и вопрошает зрителя о самых, что ни на есть экзистенциальных проблемах бытия, в том числе и личного.

Живописное наследие мастеров, выходцев из Беларуси, получивших первоначальное художественное образование на Родине, даёт представление об их творческом потенциале, запечатлевшем диапазон различных направлений и стилей, которые определяли круг художников Парижской школы. Молодые живописцы не отрицали предшествующие традиции в живописи, а дополняли и интерпретировали по-новому.

Литература

1. Художники Парижской школы из Беларуси. Из корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк», музейных и частных собраний: каталог выставки 21.09.2012 – 14.01.2013. – Минск: Четыре четверти, 2012. – 224 с.
2. Десять веков искусства Беларуси: каталог выставки 27.03. – 10.07.2014. – Минск: Четыре четверти, 2014. – 632 с.
3. Шедевры из корпоративной коллекции Белгазпромбанка. – Минск: Белорусская государственная академия искусств, 2018. – 324 с.

Баранова А.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЛІТАРАТУРНАЯ СПАДЧЫНА А. ВЯЛЮГІНА І ЯЕ РОЛЯ Ў ПАТРЫЯТЫЧНЫМ ВЫХАВАННІ МОЛАДЗІ

Анатоль Сцяпанавіч Вялюгін (1923–1994 гг.) – заслужаны дзеяч культуры Беларусі (1969), беларускі паэт, празаік, кінасцэнарыст, перакладчык, мае ордэн Вялікай Айчыннай вайны I ступені, ордэн “Знак гонару”, Літаратурную прэмію імя Янкі Купалы (1964) за паэму “Вецер з Волгі”, Дзяржаўную прэмію Беларускай ССР (1968) за сцэнарыі хранікальна-дакументальнага фільма “Генерал Пушча”. Ён нарадзіўся ў вёсцы Машканы Сенненскага раёна Віцебскай вобласці.

Літаратурная спадчына А. Вялюгіна вялікая. Гэта вершы, балады, паэмы, пераклады, эсэ. Літаратурную спадчыну А. Вялюгіна можна з поспехам выкарыстоўваць у патрыятычным, грамадзянскім, маральным, эстэтычным, экалагічным выхаванні моладзі на класных гадзінах, уроках, літаратурных гуртках, у дзіцячых летніках.

Вершы А. Вялюгіна садзейнічаюць патрыятычнаму выхаванню моладзі. У вершах паэта гучыць гонар за Айчыну, словы паэта гучаць сучасна і актуальна: “*Суроваю парой Дзяржаву / Стварылі мне бальшавікі, / Каб меў я гонар свой і славу, / Свае калоссе і штыкі; / І, вырашы пад яснай зоркай, / Што над маею зямлей гарыць, / Змог я ў парыжах*

і нью-йорках / Са светам мужна гаварыць” [2, с. 126].

Паэт праслаўляе веліч Радзімы: “*Беларусь, Беларусь <...> ні канца і ні краю. Не аб’едзеш твае гарады: каля Орышы снягі не растаюць – зацвітаюць у Брэсце сады... А з вярышлін магутных дубоў Белавежы бачу снегам пакрыты Каўказ і балтыйскае хвалі бязмежжа... Вось якая Радзіма ў нас!*” [2, с. 70–71].

У вершы “Прызнанне ў любові” паэт прызнаецца ў сыноўняй любові да Радзімы: “*Беларусь – мая маці і мова, паветра і хлеб!*” [2, с. 195]. У вершы таксама згадваецца сэнненская вёска: “*Першы след... Ён дагэтуль за сэнненскай вескай відзен, дзе прывабіў падпаска ў рамонкавых росах папар. Я ад першай радойкі чытаю да сэнняшніх дзен родных ніў і світанняў хвалюючы мудры буквар. Ды не ўявіш сягоння цябе без гранітных абноў, і павучых турбін, і вядомых у свеце машын, без лясных генералаў і трох Беларускіх франтоў, што ішлі на Берлін і пакінулі ў тыле Берлін. Шчасце – маці такую любіць, гонар – гэткую мець*” [2, с. 195–196]. А. Вялюгін ганарыцца сваёй Радзімай, шануе яе сяброўства з іншымі краінамі: “*Маеш верных сясер. Ты шануеш іх дружбу, любоў, абняла іх рукамі галін зарунелых і рэк, залатымі вузламі карэнне аршанскіх дубоў так глыбока з карэннем смаленскіх сплялося навек*” [2, с. 196]. Паэт праслаўляе дружбу народаў: “*Жнуць высокае ішчасце сярпы, абнялася з Дзвіною Нява*”. Паэт захапляецца стойкасцю і мужнасцю роднай краіны: “*Маладая ў грывотах вясны, у сівізне завірух – не стаміла работа цябе, не зламала вайна. Вечна будзеш такой*” [2, с. 196]. Як паэт, ён хоча ўславіць Айчыну, знайсці словы, якія б выражалі яго пачуцці: “*Толькі зноў я ўзняўся, стамлены паходам трубач, каб ўславіць твай сцяг і тваю маладую хаду. Можна, словы не тыя?.. Прабач мне, Радзіма, прабач, для цябе, дарагая, сапраўдныя словы знайду*” [2, с. 196].

У вершы “Перапелачка”, прысвечаным Л. Александроўскай, Радзіма паўстае ў вобразе перапелачкі. Паэт чуе і бачыць родныя вобразы: чуе голас бацькоўскага дома, перапелачкі стомлены плач, адчувае подых жытневых аршанскіх палеў, скрозь слезы бачыць сасонку ў жыцце.

У вершы “Пра атам” (1946) А. Вялюгін супрацьпастаўляе атаму мірную працу, спявае гімн працы. Паэт выступае за тое, каб “*снапы вязалі мы на Марсе..., замест яблыкаў смяртэльных Мільса юнакі сціскалі каб ранеты!*” [2, с. 72 – 73]. Паэт выказвае гатоўнасць і жаданне бараніць сваю Радзіму: “*А хлынуць навалніцай войны, бамбавозы загудуць над хатай, – як ніколі, грозна і спакойна расшчаплю я гневу гулкі атам!*” [2, с. 73].

А. Вялюгін у многіх вершах выступае супраць вайны. У вершы “Шпакі” (1941) паказвае, як ідзе вайна, а птушкі ляцяць дадому: “*Іх тут іпакоўня толькі сніла. Бары на пояс замяло. Яны ляцелі рана з Ніла ў магілёўскае сяло. Грымела танкамі пустыня, вада займалася агнем. І толькі тут, у белай стыні, спакойна стрэў іх родны дом*”. Птушкі рады сустрэчы з Радзімай: “*Дармо, што веі неба засцяць. Сядзяць яны, нібыта ў сне, і распінаюцца ад ішчасця на зацярушанай сасне*”. Птушкі вяртаюцца на Радзіму, паэт вітае іх: “*Супакойцеся, любыя... дома вы, дома, чакаюць вас гнезды і завадзі нашы*” [2, с. 21].

У цыкле вершаў “Лісты з агню” А. Вялюгін выразна адзначае: “*На сцягах нашых высака прагавор табе ўзняты, вайна*” [2, с. 23]. Паэт пранізліва раскрывае тэму вайны і дзеці. У вершы “Хлопчык з Ленінграда” (1942) паказаны лёс хлопчыка, у якога памерла маці, а сам “*ён ад блакаты, ад вайны, нібыта парастак у слепе бульбяны*”. Хлопчык не хоча бачыць жывога фашыста, “*а сын ўскінуў воч блакітныя нажы: – не трэба! Лепш забітага мне пакажы!..*” [2, с. 27]. У вершы “Сын салдата” (1944) у хлопчыка-партызана загінуў бацька, але “*хлалчына сціскае аўтамат*”. На пытанне хлопчыка: “*Дзе бацька?*” Генерал адказвае: “*Вось памяць аб героі, медаль за Сталінград насі, сыноч...*” Як перадаць гора хлопчыка, як сцешыць яго? Няма апраўдання вайне: “*Маўчаць сябры Кандрата. Маўчыць малы Кандрат, гарачым горам сцяты, сціскае аўтамат*” [2, с. 40–41].

Дзякуючы вершам А. Вялюгіна моладзь лепш пазнае гісторыю краіны, вершы дапамагаюць і адчуць цяжкія моманты вайны, і перажыць радасць перамогі. У вершы “Трэцяе ліпеня” паказана радасць людзей, якія “*на мыліцах рыпучых, групай, забыўшы*

свой шпітальны лес, мы абкружылі шумна рупар і не саромеліся слез” [2, с.41]. У вершы “Балада аб уральскім танку” (1944) хлопчык з надзеяй пісаў над байніцай: “Вярні маю родную веску Суніцы!” [2, с. 45].

Калыханка маці ў гады вайны мела ваенную тэматыку. У вершы “Калыханка” (1945) маці спявала дзіцяці аб тым, што “*тыгры растапалі дом, але біў жалезных душагубаў смела бацька твой*” [2, с. 64–65]. Маці аптымістычна глядзіць у будучыню: “*Непагода хай лютуе... Чуеш?...Зноўку гром...Гэта бацька твой будзе цеплы светлы дом*” [2, с. 64–65]. У вершы “Сцяг на вышцы” (1947) адлюстроўваецца цяжкае жыццё дзяцей у гады вайны, “*якім не пайсці з дзеразою да школы сцэжскай лясною: смерці скрыгочуць колы, спалена родная школа*” [2, с. 81–82].

А. Вялюгін прызывае памятаць тое, што адбылося ў гады вайны. У вершы “Партызанская гармата” (1946) ён напамінае аб тым, што знаходзіцца ў музеі: “*Людской крывею іржавее пасечаны асколкамі лафет. То партызанская гармата: замок, здабыты у завадзі рачной, і ствол, дзе прозвішча салдата, забітага ля Брэста рانیцой*” [2, с. 67].

У вершы “Пойдзем па грыбы” (1959) паэт выступае супраць вайны, самым атрутным з’яўляецца грыб вадародны: “*Нішчыць, смяротны, і птушак і рыб грыб вадародны*”, “*Сонца, калоссе, стрывожаны люд бомбе выносяць, дачушка, прысуд*”, “*Добрых, з паляны, грыбоў не рассып. Той жа, паганы, не вырасце грыб*” [1, с. 17].

У вершы “Бясстрашша” (1951) А. Вялюгін спявае гімн міру, ён праслаўляе мір: “*Заўседы кружыць голуб міру у чыстым небе над Крамлем*”, “*за мір усюды ўстаў народ, каб не крануў ніводнай хаты агонь звышатамных’ грывот*” [2, с. 149–150]. Паэт наказваў: “*Змагайцеся за мір, вартуйце пільна мір*”. Ён прызываў, каб людзі памяталі імя герояў: “*Каб нашыя звычайныя імяны вяршынямі зіхцелі над зямлей*”. А. Вялюгін шануе памяць аб загінуўшых. У вершы “Васількі” (1943) паэт з тужою гаворыць: “*Расцвіў васілек Беларусі маеі / На сумнай магіле салдацкай. / Сінеюць магілы пад сонцам здалек / Гаруе бацькоўская хата. / На брацкіх курганах цвіце васілек – / Вяслае вока салдата*” [2, с. 29].

А. Вялюгін ваяваў на вайне і з горыччу і болей апісвае дні вайны: “*Жыцця майго і смерці пераправы, і Сталінград дагэтуль сняцца мне...Зваліўся я, падкошаны жалезам, абняў рукамі родную зямлю. Яна прапахла дымам і палыннай слязою нашых матак і дзяцей*” [2, с. 30].

У патрыятычным і грамадзянскім выхаванні моладзі з поспехам выкарыстоўваюцца вершы, прысвечаныя дню Перамогі. У вершах адлюстравана вера ў перамогу, у светлую будучыню краіны: “*На увесь тады ўзняліся рост і, разграміўшы орды, мы цяжка рушылі наўпрост за незнаемы Одэр*”. Верш “Ураджай Перамогі” (1945) прасякнуты аптымізмам і верай у перамогу: “*З глыбокай вераю ў сэрцы яны (жанчыны – А.Б.) засеялі палі. Як сонца яснае, расцверці надзею каты не маглі*” [2, с. 53]. Паэт паказвае час пасля Перамогі, шчасце Перамогі, міра, якія трэба цаніць, час, калі салдаты вярталіся дамоў: “*Глядзіце, людзі: над дарогай цалуе колас наш баец!*” [2, с. 54]. Бярозы як удовы “*начамі светлымі бярозы з ціхаю самотнасцю ўдоў падышлі, страчаючы абозы, да раз’ездаў, станцый, гарадоў*”. Раптам “*шчаслівы, у акно пастукае салдат. І ад стуку спелыя налівы у траву ссыпае зорны сад*” [2, с. 60–61].

У вершах А. Вялюгіна прадстаўлены вобраз ваеннага Мінска. У вершы “Палац піянераў” (1948) ён паказвае разбураны Мінскі палац піянераў: “*Стагнаў тут расічэплены бомбамі камень і градам звінела шкло светлых вітрын... Ляжалі пад цэглаю бітай мадэлі, якія рабілі калісьці з табой...*” Але паэт цверда верыць у перамогу, у светлую будучыню краіны: “*Зноў смехам палац заіскрыцца прасторны. Дзяўчынка на ганку, затрубіш ты зноў. І новыя горны, шчаслівыя горны праславіць жыццё працавітых бацькоў*” [2, с. 115–116].

Вобраз маці зліваецца з вобразам Радзімы, якая дае шчасце любаму сыну: “*Мы, сыноч, з табой усім багаты. За твой лёс няма ў мяне трывогі*” [2, с. 9]. Паэт спявае гімн маці, матчынай хаце (песня з кінафільма “Балада пра маці”): “*Здаецца, зноў жыццё пачата – сляды і лодка на пяску, і матчына старая хата ў галубіным гарадку. Паротна*

нас лічыла куля, а мы –гаротная радня – за дротам бачылі, матуля, цябе, як сонейка, ішодня” [2, с. 250].

А. Вялюгін упэўнены ў тым, што працавіты чалавек захавае мір на зямлі, ён праслаўляе працавітасць беларусаў: *“Вітай жа дружбы цягнікі, рабочая краіна, бо ад рабочае рукі залежыць лес Берліна”* (1947) [2, с. 108]. Паэт ганарыцца гасціннасцю беларусаў: *“Здавен, гасціннасць беларуса, усім вядома ты, здавен... а сёння поле, што застолле, гасцей прывеціўшы як след, духмяным хлебам, добрай соллю паклоніцца на цэлы свет”* (1960)” [2, с. 235]. Паэта радуе багацце роднай краіны: *“На Случчыне, дажджамі ўмытай, высокай хваляй ходзіць жыта і побач высяцца капры... Каштуем, як бы напаказ, крышталі са ітольняў Салігорска”* [2, с. 235].

Любоў паэта да Радзімы ярка выражана ў вершы “Здымак” (1958): *“Я люблю залатое мастацтва цымбалістаў і слукіх ткачых, што ў Палессі навінна застацца і ў легендах на землях чужых”*, але паэт сцвярджае, што *“сённяшні воблік Радзімы мае тысячы іншых акрас”*, паэт ганарыцца Радзімай: *“Вось ён, воблік Радзімы маеі: над заводамі дымныя грывы, спадарожніка бляск над зямлей, партызанскія кладкі ў аеры і над Бугам закураны форт...”* [2, с. 191]. Пачуцці перапаўняюць паэта: *“Сягоння, Радзіма, усе твае рэкі у сэрца ўліліся”* [2, с. 216].

Паэт адкрыты новаму, ён гатовы вучыцца і пазнаваць навакольнае жыццё Радзімы: *“Дармо, што сівеюць мае аднагодкі – вучы нас, краіна, сягоння нанова!”* [2, с. 217]. У вершы “Малацьба”(1945) гучыць гімн працы на карысць Радзімы: *“Малатарні гудуць навакол. Яравую прапахлі саломай залатыя ваколіцы сел. На млынах у раене завозна, у святліцах – вясельны пірог”* [2, с. 66]. Паэт праслаўляе працу і дабрабыт краіны: *“Вазы да гумнаў паплылі, і пад рукою дбанай апошні дажынаюць клін, скрыгочучы, камбайны... Цячэ бялюткая мука, як воблачная вата. Чакае дальняга гудка плячысты элеватар”* [2, с. 117–118]. Паэт жадае, *“каб сыпаўся зярнятаў звон на гарадах дзяржавы”*. Героем працы з’яўляецца калгаснік, які *“выцірае пот, глядзіць удаль ішчасліва і славіць рупны час работ, гарачы месяц жніва”* [2, с. 118]. Паэт праслаўляе працу: *“З снапамі жыта мы ўзнялі яшчэ снапы святла”. “не моўкнуць, плавае ўдалечы строкат, машыны пілатаў гудуць працавіта”, “спакойна ў глыбокіх блакітах над нівай лятуць самалеты, гудуць працавіта”, “толькі не чуў анідзе я злых нараканняў і скарж: ішчасце, багацце, надзея – селетні сонечны скарб”* [2, с. 168].

Пранізліва і выразна ў літаратурнай спадчыне А. Вялюгіна гучыць тэма маладосці. Вершы, прысвечаныя моладзі, маладосці, паказваюць вялікую ролю маладосці ў жыцці чалавека, бо яна вызначае далейшы шлях чалавека, яго дзейнасць на карысць Радзіме. У вершах таксама раскрываецца маладая душа паэта: *“Ах, якія яны – без маны – маладыя! Гэтак прагна жылі – сіл хапае і прагі”, “на жыцце мы глядзім вачамі сваёй маладосці”* [2, с. 199 – 200]. Паэт паказвае заслугі моладзі, камсамола перад дзяржавай: *“Яго рукой у працавітых сёлах арцельны першы колас быў пажаты... Дзяржаву апранаў ен у жалеза, арліны стэп ен расцілаў зярнятам... Вятрамі маладосці мы крылаты”* [2, с. 110]. У вершах паэта адчуваецца аптымізм маладосці, услаўленне працы маладых. У працэсе будаўніцтва горада былі цяжкасці: *“Цяжкавата нам было спачатку. Пні ды камень. Топкія палянкi... Дождж увосень заліваў палатку, пакрывала інеем варанкі”*. Але моладзь была ўпэўнена: *“Будзе горад-сад дэтэрмінова збудаваны нашымі рукамі”* [2, с. 77]. У вершы “У гасцях у юннатаў”(1951) адчуваецца пераклічка пакаленняў: *“Спяць у гэтых жалудах дубровы. Ім шумець над сталасцю юннатаў”* [2, с. 162]. Паэт у вершах адлюстроўвае светлыя мары маладосці: *“Заплюшчыш вочы толькі на хвіліну – і галава закружыцца ад ішчасця: нібы з вяршыні бачыш ты даліну, дзе ўсе пуціны, дзверы й сэрцы – насцеж!”* [2, с. 151].

Паэт вучыць любіць родную прыроду, бачыць яе прыгажосць. У вершах адлюстравана прыгажосць кожнай пары года: *“Лета легла ў мурожныя цеплыя копы, дыша дзікаю вялаю мятай паляна”* [2, с. 105], *“на лугах шырока размахнуўся чэрвень”* [2, с. 222]. У вершы “Лета” (1947) паказана прыгажосць лета: *“Паглядзі з гары, дзе у поўдзень*

ясны ад спякоты млеюць саснякі”, “жоўты рай, дрымотны рай акацый паланіла рупная пчала”, “і бальшак і лес – усе спавіта душаю зяленаю смугой: гэтак хораша красуе жыта, сонца засланяючы сабой”, “астравок шыпыны ў ціхім полі пахавалі хвалі збажыны; крыламі махаючы навалі, над зямлей навіслі каршуны”, “і, як друг, даўно гасціўшы ў краі, застукоча ў вокны спорны дождж”, “хай для нас па нашаму раскладу смаліць сонца і шумяць дажджы!” [2, с. 101–102]. У вершах А. Вялюгіна “Лісты з верасня” адлюстравана прыгажосць восені: “Лістапад рэшту медзі высыпаў”, “позна ў лужынах жоўкнуць агні” [2, с. 240], “рыжаю ваверкаю верасень выскачыў, хмаркам не верачы, з лета ў глыбокі туман” [2, с. 167]. Паэт адчувае прыгажосць вясны: “Вясна іччабятала ў воблаку юнай ліствы” [2, с. 144]. Паэт вучыць бачыць і любіць, цаніць прыгажосць наваколля: “Чырванее, як снягір, вяселая рабіна”. Рабіна паўстае ў вобразе дзяўчыны, асацыяцыя з Радзімай: “Не раз успомнім родны дом далека, на чужыне, нібы дзяўчыну, за акном у пацёрках рабіну” [2, с. 10]. У вершах прадстаўлены маляўнічыя замалеўкі, якія адлюстроўваюць прыгажосць навакольнага свету: “Сасновы малахіт, бруснічная зара”. У вершы “Снегіры” чытач бачыць прыгожыя фарбы прыроды: “Заснулі белыя палеткі. Мароз загрузаў на двары. Зірнеш з акна: нібыта кветкі, на сініх вербах снегіры” [2, с. 52]. У вершах адлюстроўваецца прыгажосць зімы: “Снежна. Сання. Свежа”.

У вершах А. Вялюгіна праслаўляецца дарога, вечнае шэсце наперад: “Прамая, несканчона, са славай заручоная дарога, дарога... Сустрэчным ветрам палячы, як вечная трывога, у далечы, у далечы спяшаецца дарога” [2, с. 248]. Гэтыя радкі пераклікаюцца са словамі Я. Коласа: “Дарогі, вечныя дарогі”. А. Вялюгін праслаўляе родную мову. Гімнам роднай мове з’яўляюцца радкі верша “Партызанская школа”: “Ніколі не загіне наша мова, калі ў такім агні не згінула яна” [2, с. 249].

Паэт праслаўляе вольны край, дзе “маленькага сына сялянка ў школу сягоння вядзе”. Маленькі хлопчык старанна вучыцца “схіліўшы галоўку, старанна выводзіць ён: “Мы не рабы”” [2, с. 16 – 17]. Паэт верыць у народ, у яго светлую будучыню: “А сэрца падкаваць, мой дружа, вазьмі ў народа праўды сталь” [2, с. 20].

Лейтматывам творчасці А. Вялюгіна з’яўляюцца радкі, прысвечаныя Радзіме: “Як жа радасць, любы край, / Ціхім словам маляваць, / Калі заўтра новы май. / Прывітанне, Першамай! / З пахам ліпкага лісця!” [2, с. 242 – 243].

Літаратурная спадчына А. Вялюгіна змястоўная і разнастайная, яна садзейнічае выхаванню патрыёта і грамадзяніна сваёй Айчыны.

Літаратура

1. Вялюгін, А. Песня зяленага дуба: вершы, паэмы / А. Вялюгін. – Мінск: Юнацтва, 1989. – 94 с.
2. Вялюгін, А. Выбраныя творы ў двух тамах / А. Вялюгін. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1973. – Т.1. Вершы, балады, паэмы. – 318 с.

Богдан П.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЛАКАЛЬНАЯ МАСТАЦКАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў ЛЮСТЭРКУ МУЗЕЙНАЙ КАЛЕКЦЫІ: ПАЯСЫ ПАЎНОЧНАГА ПАНЯМОННЯ

Захаваў і прэзентацыя традыцыйнай мастацкай культуры праз музейныя зборы мае асаблівае значэнне ў ХХІ стагоддзі, калі помнікі народнай творчасці амаль зніклі са свайго аўтэнтчнага асяроддзя. Традыцыйны касцюм і тэкстыль, якія з’яўляюцца яркім увасабленнем адметнага мастацкага светапогляду беларусаў, на працягу ХХ стагоддзя паступова выцясняліся з побыту фабрычнымі вырабамі. Адзенне і інтэр’ерныя тканіны выходзілі з ужытку з-за старэння, замяняліся больш сучаснымі рэчамі пад уплывам моды і з павелічэннем даходаў насельніцтва.

На паўночным захадзе Беларусі традыцыйнае адзенне стала хутка знікаць яшчэ ў канцы ХІХ стагоддзя, таму Панямонне і Паазер’е з’яўляюцца найбольш складанымі для

вывучэння рэгіёнамі. У той жа час у некаторых месцах Панямоння доўга захоўваліся асобныя кампаненты касцюма, да якіх адносяцца ў першую чаргу самаробныя паясы. Як разнапланавая побытавая і сімвалічная рэч паясы ў значнай колькасці ствараліся нават пасля таго, як перасталі выкарыстоўвацца непасрэдна ў якасці прадмета адзення [1, с. 256–257]. Яны працягвалі ўвасабляць мастацкія традыцыі і эстэтычны густ жыхароў гэтых тэрыторый, а майстэрства іх вырабу дзякуючы асобным носбітам і дзейнасці Дамоў рамёстваў не знікла і ў XXI стагоддзі [2, с. 372; 3, с. 5].

Паясы, што былі створаны ў першай палове – сярэдзіне XX ст., з’яўляюцца каштоўнай крыніцай інфармацыі аб тэкстыльных традыцыях Панямоння. Асаблівую цікавасць уяўляюць шматпрадметныя музейныя зборы, дзякуючы якім можна скласці цэласнае ўяўленне аб характэрных мастацкіх адметнасцях і спосабах аздаблення паясоў.

У 2017 г. у аддзел старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі паступіла вялікая калекцыя паясоў (53 адзінкі), перададзеная даследчыкам традыцыйнай беларускай культуры, доктарам мастацтвазнаўства Яўгенам Міхайлавічам Сахутам [4, с. 97]. Калекцыя збіралася ім мэтанакіравана пад час экспедыцый другой паловы XX ст. Большасць прадметаў, што папоўнілі музейны збор аддзела, выяўлена ў 1977 г. Паясы створаны пераважна да 1930-х гг. і паходзяць у асноўным з тэрыторый Вілейскага і Валожынскага раёнаў Мінскай вобласці. Ёсць таксама асобныя вырабы з Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці, Маладзечанскага, Уздзенскага і Клецкага раёнаў Мінскай вобласці. Частка паясоў паступіла без звестак аб паходжанні. Аднак аналіз калекцыі сведчыць, што амаль усе прадметы належаць да этнаграфічнага рэгіёна Панямонне, пераважна яго паўночнай часткі. Іх вывучэнне дазваляе ахарактарызаваць мастацкія традыцыі вырабу і аздаблення паясоў аднаго лакальнага арэала.

Асноўная тэхніка, у якіх выраблены паясы – ткацтва на ніту. Акрамя таго, у калекцыі налічваецца сем шнурападобных паясоў, створаных у розных тэхніках пляцення і віцця. Два пояса вытканы на дошчачках, адзін – у тэхніцы дыяганальнага пляцення.

Сямнаццаць паясоў, тканых на ніту, паходзяць з вёскі Каралеўцы Вілейскага раёна. Тэрыторыю гэтага ж раёна можна назваць месцам паходжання яшчэ некалькіх неатрыбутаваных вырабаў, якія маюць аналагічны знешні выгляд.



Мал. 1. Тканыя на ніту паясы, в. Каралеўцы Вілейскага р-на Мінскай вобл. 1930-я гг.

Вілейскія паясы створаны, згодна звесткам збіральніка, у 1930-я гг. Усе яны вызначаюцца невялікай шырынёй (каля 1 см), даўжынёй каля 2 м, светлым фонам, лаканічным і выразным геаметрычным дэкорам і простым аздабленнем канцоў (мал. 1). Для фона выкарыстаны баваўняныя ніткі, для бранага ўзора – баваўняныя або шарсцяныя. Характэрныя колеры арнамента – простыя, яркія колеры вясёлкі: чырвоны, аранжавы, зялёны, блакітны, фіялетава, а таксама ружовы. На некаторых паясах ніткі ўзорыстага дэкору з цягам часу пабялелі і набылі вохрыстае або пясочнае адценне, аднак першапачаткова яны былі чырвонымі і аранжавымі, аб чым сведчаць экспедыцыйныя запісы Я.М. Сахуты і невялікія фрагменты, што не страцілі колеру. Адметная асаблівасць паясоў – вузкія каляровыя беражкі з адной паласы, якая праходзіць на невялікай адлегласці ад края і прымыкае да ўзорыстай сярэдзіны. Найчасцей беражкі маюць тон супрацьлеглы арнаменту цэнтральнай часткі: зялёны – пры чырвоным дэкоры, блакітны – пры аранжавым і г.д. Папулярныя арнаменты паясоў Вілейшчыны: вугалкі-птушачкі, размешчаныя на паверхні пояса вертыкальна або гарызантальна, падвоеныя вугалкі, елачка, зігзагападобная паласа, дэкаратыўныя элементы ў выглядзе лічбы 8 і ў выглядзе літары S. Назва апошняга ўзора зафіксавана збіральнікам: дэкор у выглядзе літары S (простай і перакрэсленай) называўся “кываножка”. Сустрэкаюцца арнаментальныя матывы ў выглядзе крыжа і ромба, а таксама асіметрычны дэкор у выглядзе камбінацыі

ромба і вугалкоў, што нагадвае каласок. Вялікая колькасць паясоў, сабраных на тэрыторыі Вілейскага раёна, і мноства варыянтаў іх аздаблення сведчаць пра багацце традыцый і майстэрства ткацтва на ніту ў гэтым лакальным арэале.

Тры пояса, што паходзяць з вёскі Бакшты Іўеўскага раёна, па знешнім выглядзе набліжаюцца да вілейскіх – гэта вузкія тканыя на ніту паяскі з простым геаметрычным дэкорам на светлым фоне. Збіральнікам зафіксаваны назвы ўзораў: “капыцік” (вугалкі-птушачкі, што нагадваюць адбіткі капытоў свойскай жывёлы) і “зігзаг” (рытмічнае чаргаванне вугалкоў і трохкутнікаў, стварае зігзагападобны малюнак паверхні).

У калекцыю ўваходзяць пяць тканых на ніту паясоў з тэрыторыі Валожынскага раёна (два – з в. Пяршаі, два – з в. Забрэззе, адзін – з в. Пешкуры). Па знешнім падабенстве да гэтага арэала можна аднесці прыкладна такую ж колькасць неатрыбутаваных вырабаў. Аздабленнем яны часткова падобныя на тканыя паясы з тэрыторыі Вілейскага і Іўеўскага раёнаў: у якасці арнаментальных матываў выкарыстоўваюцца такія ж лаканічныя геаметрычныя фігуры яркіх колераў на светлым фоне (зігзагападобная паласа, вугалкі, елачка, S-падобны элемент). Аднак валожынскія паясы маюць большую шырыню (1,5 – 2 см), адпаведна арнаментальныя матывы на іх буйнейшыя. Акрамя таго, некаторыя валожынскія паясы адрозніваюцца больш складанай распрацоўкай геаметрычнага дэкора (мал. 2). Гэта могуць быць рашэцістыя вугалкі, выцягнутыя геаметрычныя фігуры ў выглядзе ўсечанага і падзеленага на дробныя элементы ромба і інш. Беражкі таксама нярэдка складаюцца не з адной, а з некалькіх, шчыльна размешчаных адна да адной рознакаляровых палос, што надае маляўнічае абрамленне ўзорыстай сярэдзіне.



Мал. 2. Тканыя на ніту паясы, вв. Пяршаі і Пешкуры Валожынскага р-на Мінскай вобл. 1920-я гг.

Адзіны ў калекцыі пояс з тэрыторыі Маладзечанскага раёна датуецца пачаткам XX ст. Пояс вылучаецца сярод іншых сваёй значнай шырынёй (3 см) і старанна распрацаваным дэкорам: фіялетава-жоўты ўзор у выглядзе рашэціста-грабеньчатых паўромбаў на вохрыста-аранжавым фоне і шырокія рознакаляровыя беражкі (мал. 3). Багаты знешні выгляд пояса вызначаецца ў тым ліку раннім часам яго стварэння. На пачатку XX ст. паясы ткалі яшчэ як рэч, што непасрэдна выкарыстоўвалася ў сялянскім касцюме. Пазней, калі функцыі паясоў сталі пераважна сімвалічнымі, іх дэкор становіцца больш лаканічным, а самі яны – вузейшымі.



Мал. 3. Тканы на ніту пояс, тэрыторыя Маладзечанскага р-на Мінскай вобл. Пачатак XX ст.

Амаль усе тканыя на ніту паясы паўночнага Панямоння маюць простае афармленне канцоў – гэта або рэшткі нітак асновы, якія ўтвараюць махры, або тыя ж ніткі асновы, перавязаныя ў месцы заканчэння ткацтва такім чынам, што ўтвараецца кутасік. Зрэдку выкарыстоўвалася больш складанае аздабленне – кутасы дадаткова нашываліся з яркіх рознакаляровых, пераважна шарсцяных нітак.

Акрамя вытканых на ніту, Валожынскі раён у калекцыі прадстаўлены таксама двума паясамі, сатканымі на дошчачках. Адзін паходзіць з вёскі Сугвозды і датуецца, згодна звесткам збіральніка, канцом XIX ст. Пояс шырынёй 1,5 см і даўжынёй каля 3 м сатканы з тоўстых шарсцяных нітак, мае дэкор у выглядзе цэнтральнай жоўта-фіялетавай елачкі (мясцовая назва ўзора – “капыцікі”) і светла-зялёных шырокіх беражкоў. Канцы завершаны кутасамі з невялікімі шарападобнымі навершамі. Звесткі аб паходжанні другога пояса адсутнічаюць, але ён мае характэрны для валожынскіх паясоў дэкор – у выглядзе трох елачак з розным спалучэннем колераў для цэнтральнай і бакавых частак. Каларыт таксама традыцыйны для тканых на дошчачках паясоў гэтага арэала –

прыглушаны зялёны, ружовы, карычневы. Канцы завяршаюцца кутасамі з наверхам.

Адзіны ў калекцыі пояс, вытканы ў тэхніцы дыяганальнага пляцення (напаўткання) з шарсцяных нітак, не мае атрыбуцыі. Гэта выраб з трохколерным (аранжава-сіне-белым) дэкорам у выглядзе падоўжаных вугалкоў. Паясы такога тыпу сустракаліся ў розных месцах Беларусі, у тым ліку на поўначы Панямоння – на тэрыторыі Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці, Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці [5, с. 272–273]. Можна меркаваць, што і гэты пояс паходзіць з паўночнай часткі Панямоння, магчыма, з паўночна-заходніх раёнаў Мінскай вобласці, як і большая частка збору Я.М. Сахуты.

Асобную групу складаюць шнурападобныя паясы, якіх у калекцыі налічваецца сем (мал. 4). Дыяметр гэтых вырабаў – 0,4 – 1 см. Толькі адзін з іх мае дакладную атрыбуцыю – ён паходзіць з вёскі Бакшты Валожынскага раёна. Пояс цалкам бардовы, выраблены ў тэхніцы вузельчыкавага пляцення і ўпрыгожаны на канцах пампонамі.

Мал. 4. Шнурападобныя паясы з калекцыі аддзела старажытнабеларускай культуры. Першая палова XX ст.



Вызначыць верагоднае месца паходжання астатніх шасці паясоў, створаных у тэхніках віцця і пляцення з чатырох нітак, дазволіў іншы музейны збор. Мінскі абласны краязнаўчы музей, што знаходзіцца ў г. Маладзечна, валодае багатай і разнастайнай калекцыяй народнага адзення і тканін з тэрыторыі Мінскай вобласці. У склад калекцыі ўваходзіць значная колькасць паясоў, прычым большая частка паходзіць менавіта з паўночнага захаду Міншчыны – Маладзечанскага, Вілейскага, Мядзельскага раёнаў. Сярод іх вялікая колькасць шнурападобных вырабаў (мал. 5). Тыя, што створаны ў тэхніках віцця і пляцення з чатырох нітак, паходзяць пераважна з Вілейскага раёна, часткова – з паўднёвай часткі Мядзельскага. Паясы, што трапілі ў аддзел старажытнабеларускай культуры, хутчэй за ўсё таксама паходзяць з гэтых тэрыторый.

Вялікая разнастайнасць шнурападобных паясоў – адметная асаблівасць паўночнага Панямоння. Самы прасты спосаб стварэння такога пояса – віццё. Асноўным сродкам мастацкай выразнасці тут становіцца спалучэнне колераў і фактура скручаных пасмаў нітак. У калекцыі, перададзенай Я.М. Сахутам, ёсць адзін віты пояс. Ён трохколерны, скручаны з пасмаў нітак белага, чырвона-ружовага і блакітнага колераў. Канцы завершаны пышнымі кутасамі.



Мал. 5. Шнурападобныя паясы з калекцыі Мінскага абласнога краязнаўчага музея, тэрыторыя Вілейскага р-на Мінскай вобл. 1930–1960-я гг.

Большая частка шнурападобных паясоў калекцыі сплечена з чатырох пасмаў нітак. Гэтая тэхніка дазваляла стварыць простую пляцёнку, набліжаную па сваёй форме да вітога выраба. Звычайна выкарыстоўваліся ніткі двух кантрастных колераў: цёмнага (фіялетавага, малінавага і інш.) і светлага (пераважна белага). Сустракаліся і паліхромныя паясы. Так, у калекцыі ёсць адзін пояс у выглядзе фіялетава-чырвона-жоўта-зялёнага шнура. Больш складаны від пляцення з чатырох (або іншай кратнай чатыром колькасці) нітак дазваляў стварыць аб'ёмныя плечены шнур з характэрнай коласападобнай структурай. Дэкор такога пояса асабліва ярка праяўляўся пры выкарыстанні некалькіх розных колераў, што стварала мастацкі эфект у выглядзе чаргавання элементаў коласападобнага пляцення ў шахматным парадку. Такі пояс у калекцыі таксама адзін – ён сплечены з нітак ружовага, зялёнага, белага і жоўтага колераў. Усе шнурападобныя паясы ўпрыгожваліся на канцах кутасамі або пампонамі, якія надавалі ім завершанасць і маляўнічасць. Вялікая колькасць і разнастайнасць вузкіх шнурападобных паясоў паўночнага Панямоння добра дэманструе характэрную для арэала

адметнасць: стварэнне мастацкіх тэкстыльных вырабаў за кошт выкарыстання простых, але вывераных дэкаратыўных прыёмаў.

Каштоўны збор традыцыйных беларускіх паясоў Яўгена Міхайлавіча Сахуты ўзбагаціў калекцыю твораў мастацтва і помнікаў этнаграфіі аддзела старажытнабеларускай культуры, якія ўключаны ў Дзяржаўны рэестр навуковых аб'ектаў, што складаюць нацыянальны здабытак. А вывучэнне дадзенага збору дазваляе папоўніць звесткі аб тэкстыльных традыцыях адносна маладаследаванага лакальнага арэала – паўночнага Панямоння.

Літаратура

1. Сахута, Е. М. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута, В. А. Говор. – Минск: Наука и техника, 1988. – 270 с.
2. Сахута, Я. М. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута // Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.]; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2009. – Гл. 4. – С. 330–385.
3. Традыцыйныя рамёствы Беларусі: захаванне і развіццё / РМГА “Студэнцкае этнаграфічнае таварыства”; уклад. Ю. Літвінава. – Мінск: Медысонт, 2010. – 32 с.
4. Богдан, П. А. История формирования коллекции традиционного костюма и текстиля отдела древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» / П. А. Богдан // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы Междунар. науч. форума, Минск, 19 – 20 окт. 2017 г. / Нац. акад. наук Беларусі; сост. П. А. Богдан, М. Н. Винникова, Ф. П. Лысенко. – Минск: Беларус. навука, 2017. – С. 90 – 101.
5. Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны / уклад. Л. Вакар, Н. Бабровіч. – Мінск: Белстан, 2017. – 372 с.

Болбас Г.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИДЕИ ПРИРОДОСООБРАЗНОГО ВОСПИТАНИЯ В ПАМЯТНИКЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТОЛКОВАЯ ПАЛЕЯ»

Культурное наследие Древней Руси представляет собой богатый источник педагогических идей. Важным является актуальность многих из них для современной педагогической теории и образовательной практики. Особую значимость данные идеи приобретают ввиду того, что аккумулируют в себе уже апробированный педагогический опыт, притом в ходе нашей собственной истории. Это позволяет, с одной стороны, избежать ошибок в их реализации, с другой – облегчить адаптацию к национальному контексту.

Одной из ведущих педагогических идей является идея природосообразного воспитания, которая именно в рассматриваемый период христианской Руси приобрела сущностно-смысловую глубину. В ряде произведений, которые получили распространение на территории государства, раскрывались вопросы природы человека с акцентом на необходимости совершенствования его духовно-нравственных качеств, проецировались на процесс воспитания закономерности как природного, так и божественного мира. Одним из таких литературных памятников, появившихся по мнению ученых не позднее XIII в., стала «Толковая Палея». Она содержит пересказ Ветхого Завета с рядом полемических толкований, авторских дополнений и комментариев, затрагивает вопросы сложности и противоречивости природы человека (фрагменты «О души и о уме и о мысли», «О души и теле», «О теле» и др.) и его отношений с окружающим миром, которые обуславливают сущность и направленность идей природосообразного воспитания.

Фигура человека в произведении представлена в противоборстве духовного и физического начал своей природы, что в рамках средневековых представлений являлось достаточно устойчивым. Однако одновременно с этим в тексте выразительно просматриваются противоположные таким представлениям идеи единства и

взаимовлияния духовного и телесного: «душа <...> оживляет плоть и невидимо дает ему [телу] силу и, наоборот, <...> принимает от тела болезни, восприимчива к плотским страданиям и болезням» [1, с. 125]. В случае же душевных мук и скорбей, согласно автору, страдает тело. Не находя рационального объяснения такой тесной связи, он ссылается на «божественное повеление»: «[Бог] соединяет душу и тело, сосуществующие в родственной связи» [1, с. 125]. Мыслитель называет это «премудростью Господней», «чудным соединением» и «изумительным сочетанием», обнаруживая, таким образом, уникальность, ценность и целостность природы человека [1, с. 125]. «Совокупление и соединение обоих [есть] цельный по составу [человек]» – находим в тексте «Толковой Палее» о духовном и физическом, что, по сути, обуславливает необходимость их совершенствования в единстве, а целью природосообразного воспитания определяет целостную личность [1, с. 125].

Автор указывает на невозможность духовного совершенствования личности без ее умственного развития, так как лишь согласие и единство души, сердца и головного мозга (ума) способны противостоять злым мыслям и желаниям человека [1, с. 127]. При этом физическая природа человека настолько сильна, что в некоторых случаях может «поработить душу и ум», что приведет человека к духовной гибели. В «Толковой Палее» осуществляются попытки определить свойства и функции ума человека, которые связываются с восприятием и осознанием информации, поступающей извне посредством органов чувств, а также регулированием страстей и желаний, рождающихся в его сердце [1, с. 126]. Вместе с тем, заостряется внимание на том, что зрительное восприятие способно искажать информацию, поступающую от окружающего мира [1, с. 52]. Ум назван мыслителем «разумной и державной силой», «владыкой» и «царем», а также «оком душевным», что указывает на его близкую связь и единую природу с душой [1, с. 93]. Процесс совершенствования души, ума и сердца соотносится с тремя состояниями железа: и когда они как железо ««оттерты» и «выглажены» духовными мужами и книжными беседами, они снова очищаются», а душа разгорается божественной любовью [1, с. 128]. Размышления по поводу анатомии и физиологии мозга и сердца свидетельствуют о попытке научного осмысления биологической природы индивида и глубине понимания обусловленности процесса формирования человека ее особенностями.

Тесная связь человека с окружающей средой проявляется в подчинении процесса его развития общим природным закономерностям. В произведении это находит отражение в соотношении времен года с этапами взросления человека. Рождение и младенчество, согласно автору, подобны весне, детство и юношество соответствует лету, зрелость («возраст мужества») соотносится с осенью, а старость с ее болезнями и недугами близка зиме [1, с. 30]. Также для описания процесса становления личности автором используется образ луны: «Как месяц растет и светлеет, так и человек в детстве растет и набирается сил; как Луна достигает полноты, так и человек, выросши, достигает совершенной силы; как свет Луны убывает, так и сила человека, день за днем отходящего от совершенства, скудеет вплоть до смертного часа. Но как Луна возрождается, так и человек о Христе воскресает» [1, с. 31]. Таким образом, свойственные природе цикличность и ритмичность характерны и для человека как природного существа, а каждый возрастной период характеризуется своими особенностями, которые должны определять систему его воспитания.

Слитность человека с миром природы находит отражение в параллелях между его свойствами, поступками и повадками, характеристиками представителей животного мира. Например, кукушка ассоциируется с тем, кто предает свое учение, а многоножка своей изменчивостью напоминает поведение человека, быстро меняющего свою веру и точку зрения в зависимости от ситуации, птица феникс – пример для людей благочестия и нравственной чистоты.

В «Толковой Палее» прослеживается мысль о том, что помимо единых законов для всего природного мира, существуют особые для каждого природного объекта либо

явления. Подтверждение этому автор находит в создании этих феноменов, когда творец их «разными словами творил» [1, с. 62]. Не отрицая наличия души у животных, мыслитель считает, что она материальна и умирает вместе с телом в отличие от души человека, которая возникла не от вещи или стихии, а создана «самим Богом и по природе почитаема» [1, с. 91]. Ввиду таких отличий закономерности природного мира не могут абсолютно проецироваться на процесс формирования человека. Воспитание, согласно мыслителю, должно соотнобразовываться прежде всего со спецификой человеческой природы.

Помимо этих особенностей в произведении отмечается наличие у людей индивидуальных различий, которые важно выявлять и учитывать в процессе совершенствования: «насколько мы различаемся внешне, настолько и характером» [1, с. 136]. Что касается духовно-нравственного развития, то в решении этой задачи необходимо обращать внимание на направленность личности и ее природную предрасположенность к высоконравственным поступкам: «у одного она мудра, у другого – безумна, у третьего – неразумна, у четвертого же – способна к размышлению; одна, обуреваемая страстью, склоняется ко злу, а другая – к благу; третья же душа [хотя и] хвалит правду и любит добрые нравы, но уклоняется от благородства» [1, с. 88]. Автор считает, что индивидуальные особенности людей также определяются различиями в их способностях ввиду того, что в каждого человека Бог вкладывает ум особым образом. В подкрепление данной мысли приводятся суждения великого Павла: «Одному дается слово премудрости, другому знание, одному истолкование языков, другому различение [духов], иному разные языки, – все это производит один и тот же Дух, разделяя каждому особо, как Ему угодно» [1, с. 126].

Идея детерминированности процесса формирования личности общими природными закономерностями в произведении не выступает ограничением проявления свободной воли личности и ее активного деятельного начала. Принимая за свойства природы человека самовластие и свободу воли, автор выступает против того, что судьба человека предопределена звездами и критикует предсказания астрологов [1, с. 54]. Такие взгляды свидетельствуют о вере в возможности человека определять свою жизнь и влиять на окружающий мир, в его способности самосовершенствования и саморазвития. Данная мысль усиливается автором при обнаружении им в природе человека божественного начала: «Тебе служат Солнце, и Луна, и звезды, и самые разные плоды, и все животные на земле и в воде» [1, с. 96]. Условием проявления самовластия является «одаренность разумом», а силой, побуждающей человека к реализации «власти человеческого ума» и «свободной воли» – жизненные трудности, которыми Бог испытывает природу человека [1, с. 98].

Идеи природосообразного воспитания выразительно просматриваются в рассуждениях о взаимосвязи процесса развития личности и ее образа жизни. Акцентируется внимание, что такая зависимость уже существует в период вынашивания ребенка. От того, насколько женщина на этом этапе следит за своим здоровьем и питанием, напрямую зависит процесс внутриутробного развития ребенка, его внешний вид и физическое состояние при рождении. Автор достаточно образно представил это, используя аналогию с явлением природы: как орошаются дождевой влагой семена растений и погибают от засухи, подавляются сорняками, так и силы человека увеличиваются в условиях ухода и заботы, что особо важно в момент вынашивания ребенка [1, с. 123]. Также утверждается, что на характер и судьбу человека негативно влияет зачатие его не в любви, а во грехе, в «зависти, ссоре или же колдовством, чародейством и волхованием» [1, с. 123].

Процесс становления человека автор соотносит с работой ваятеля, который из мрамора создает образ, что раскрывает природосообразность как согласованность воспитания с природой в целом, включая жизнь и деятельность человека.

Таким образом, идеи природосообразного воспитания находят яркое отражение в

древнерусской литературе. «Толковая Палей» демонстрирует глубину и насыщенность взглядов на природу человека, а также важность ее совершенствования с опорой на законы окружающего мира.

Литература

1. Палей толковая / под ред. Ю. Камчатновой. – М.: Согласие, 2002. – 648 с.

Ван Юй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШИРМ В КИТАЙСКИХ РЕСТОРАНАХ

Ширмы имеют долгую историю в Китае, они появились еще в эпоху Западного Чжоу и с тех пор широко использовались, меняясь по мере развития общества. Изначально ширма была символом власти и благородства, ее использовал только император, но спустя некоторое время она постепенно попала в дома простых людей. Ширма прошла от функции практической к функции эстетической, а от эстетической функции к традиционному элементу декора. Как традиционное китайское декоративное искусство, ширма имеет одновременно декоративное, культурное, практическое значение и является основной формой разделения традиционного китайского пространства. Композиция современных заведений общественного питания требует изменения размеров пространства, функционального разделения и персонализации пространства. В настоящее время в оформлении некоторых обеденных зон декорирование ширмой игнорирует интеграцию с окружающей средой, отсутствует культурный подтекст ширмы, и возникают такие проблемы, как стремление к несовместимым стилям и жесткое разделение обеденных зон, что может легко привести к эстетической усталости [1, с. 72–73]. Мы постараемся рассмотреть как разумно спроектировать и расположить ширму в китайских ресторанах, понять ее художественную ценность и практическое значение, создать эстетическую обстановку для потребления пищи, улучшить стиль оформления обеденного пространства. Ниже представлено исследование инновационного, современного характера использования ширм в оформлении китайских ресторанов, начиная с функциональности ширмы и заканчивая подчеркиванием китайского стиля обеденного пространства.

Анализ функций ширм в китайских ресторанах

Как традиционная мебель в китайском стиле, ширма выполняет функции разделения пространства, блокировки обзора, украшения и декорирования, а также регулирования воздушного потока, объединяя в себе практичность и декоративность, таким образом, обладая как практической, так и эстетической ценностью. В современном интерьере, особенно в обеденном пространстве, все больше внимания уделяется разделению различных функциональных зон. Такое разделение дает людям ощущение пространства, а иногда позволяет ощутить скрытую перспективу, одновременно украшая среду окружающего пространства. Ширма становится важным эстетическим элементом для улучшения обеденного пространства и улучшения впечатления людей от еды.

Разделение пространства

Вообще использование разделенного пространства не новшество, и одна из самых основных функций ширм – разделять и реорганизовывать пространство. Это позволяет создать среду, которая одновременно и разделена, и целостна. Использование ширм создает относительно приватную и независимую атмосферу, создавая ощущение небольших пространств, не мешающих друг другу. Ширма эффективно отделяет пространства от большой внешней среды, как психологически, так и физически. Именно поэтому ширмы широко используются в обеденных зонах. Ширмы могут уточнить и оптимизировать функциональное разделение обеденной зоны, не занимая слишком много

места и не разрушая целостность дизайна. С помощью ширм проектировщики могут обеспечить относительную независимость каждой обеденной зоны, полностью учесть перемещение посетителей и персонала ресторана, а также разумно разделить различные зоны помещения. В то же время дизайнер может регулировать и оптимизировать размещение ширм в соответствии с реальным положением обедающего, чтобы избежать беспорядка в пространстве и сделать процесс обеда упорядоченным [2, с. 104–106]. В обеденной зоне посетители также могут полностью расслабиться и насладиться процессом трапезы. Однако при выборе ширм для разделения китайских ресторанов, разделение пространства должно соответствовать правилам китайской столовой культуры и быть целостным. Не следует выбирать ширмы с чрезмерно громоздкими и неорганизованными декоративными узорами, различными стилями материалов, чтобы не повлиять отрицательно на психологическое состояние обедающего, а также на проницаемость света.

Соккрытие прямого обзора

Ширмы также имеют эффект сокращения обзора. Обычно у входа в китайские рестораны устанавливают ширмы, чтобы усилить приватность внутренней обстановки ресторана и повысить желание обедающих исследовать помещение. Ширма определяет конкретное обеденное пространство для посетителей, создает атмосферу приватности и уединения.

Красивое оформление

В традиционном китайском стиле оформления обеденного пространства использование ширм позволяет создать легкую и воздушную атмосферу помещения, наполненную дружелюбием и теплотой. Простые и элегантные тотемические изображения, различные традиционные декоративные мотивы ширмы отражают стремление и погоню людей за красотой. В древнем Китае некоторые художники любили использовать ширму как холст для своих картин. Например, картины с изображением цветов и птиц, выражающие благоприятное настроение; картины с изображением пейзажей, выражающие природное величие; а некоторые каллиграфы применяли искусство каллиграфии для украшения ширм. Они наносили на ширму благоприятные тексты, говорящие об удаче, процветании, долголетьи и счастье, а также различные стихи и высказывания. Использование ширм заставляет внутреннее пространство демонстрировать ярко выраженный художественный стиль, и в определенной степени отражает художественные особенности времени и внутренний эмоциональный мир людей [3, с. 62–63]. Ширмы, обычно используемые в китайских ресторанах, опираются на традиции классических ширм, используя выдающиеся традиционные китайские элементы в сочетании с современными методами, чтобы создать узор из сливы, орхидей, бамбука и хризантем. Все это отражает художественный вкус, придает теплоту, которая сама по себе является отражением атмосферы [4].

Регулирование воздушного потока

Китайский фэн-шуй утверждает, что «не следует идти прямо вперед», что означает: прямое движение – это тормоз, а изогнутое – благоприятное. Поэтому необходимо создавать изгибы, чтобы двигаться вперед и назад, чтобы предотвратить торможение от прямого движения [5]. Именно поэтому мы размещаем ширмы в помещениях так, чтобы замедлить обычный поток «ци» через комнату, заставляя людей чувствовать себя расслабленными и в гармонии с окружением физически и ментально. В китайских ресторанах ширмы служат не только для эстетических целей, но и обладают эффектом сбора «ци» и достижения скорости, близкой к скорости движения «ци» и крови в человеческом теле. Это заставляет людей чувствовать себя приятно и комфортно. Ширмы также могут препятствовать проникновению ветра в зал. Обеденное помещение не может быть проходным. Само здание ресторана и дверной проем в том же направлении нужно заблокировать ширмой. Фен-шуй учит, что это дает эффект собирания богатства. Поэтому так важно избегать прямой линии между передней и задней дверями в помещении.

Инновации в декоративном оформлении ширм в китайских ресторанах

Декоративное оформление украшает наше окружающее пространство различными красивыми формами, созданными с искусным мастерством. Ширма является не только элементом традиционной мебели, но и произведением искусства, украшающим современные обеденные зоны. Можно также сказать, что это практичное и декоративное произведение искусства, которое имеет огромное функциональное и эстетическое значение. Поэтому традиционные декоративные ширмы широко используются в современных ресторанах и позволяют организовывать их внутреннее пространство. Как же именно используется ширма в современной китайской столовой?

Сочетание традиционных техник с современной культурой

Благодаря слиянию современной культуры с традициями, достигается переплетение древнего китайского культурного наследия и инноваций. Для этого слияния очень важно использовать традиционные китайские навыки и одновременно внедрять современную инновационную культуру, чтобы создавать высококлассное искусство, отвечающее эстетическим стандартам современных людей. Народные умельцы при изготовлении ширм уделяют больше внимания функциональности, придавая конструкции простой и минималистичный вид. Когда-то Бай Цзюйи написал «Балладу о Су Пин», воспевая чистоту и невинность Су Пин как выражение его собственных чистых и благородных устремлений, что вызвало широкий резонанс среди ученых [6, с. 128–129]. Это тот случай, когда острая наблюдательность дизайнера необходима, чтобы превратить традиционное искусство создания ширм в средство современного формирования обеденного пространства, всегда четко понимать связь между искусством создания ширм и дизайном интерьеров современных китайских ресторанов. Важно проектировать ширму, учитывая форму, материал и процесс производства, но в то же время, основываясь на эстетическом восприятии современных людей. Основываясь на инновационных идеях дизайна, можно достигнуть слияния многовекового наследия культуры и современных реалий. Инновации всегда должны гармонизировать с общей пространственной средой, чтобы подчеркнуть индивидуальность дизайна и своеобразие интерьера.

Применение современных технологий работы с материалами

Искусство ширмы также является искусством материалов, с помощью которых ширма выражает свои художественные качества. Многообразие материалов и техник, используемых в производстве ширм, было богатым и разнообразным со времен династии Хань, а отображение культурных идей и художественных особенностей является важным стимулом развития техники материалов. В традиционном производстве ширм использовались различные сорта деревьев, в особенности сорта ароматных пород, таких как груша, палисандр, розовое дерево. Древние правители и знать, чтобы подчеркнуть богатство и статус, использовали в декоре помещений множество различных материалов, например, малахит, белый нефрит, мрамор и другие полу- и драгоценные материалы. Для производства ширм использовались различные методы декоративной резьбы, живопись, лаковые покрытия, инкрустация и другие методы. Ширма могла быть наполнена красочными картинами и быть совсем простой чисто белого цвета, удовлетворяя потребности различных слоев населения тех времен [7, с. 139–142]. В настоящее время развитие промышленных технологий позволило выйти на новый уровень используемых материалов для ширм. Стало возможным использование отражающих материалов, таких как стекло, стеклопакеты и хрусталь. Такие материалы позволяют более гармонично вписать традиционную ширму в современный дизайн помещений. Материалы, которые сияют как бриллианты под солнечными лучами, позволяют создать современное пространство, переплетенное с традиционными элементами.

Добавление дополнительных функций

Ширма имеет разнообразные художественные формы. Первоначальное использование по назначению – блокировать ветер, выполнять роль разделительного барьера. Но при этом ширма имела значительную декоративную роль [8, с. 166–167]. Расположение ширмы должно быть продумано в соответствии с внутренним убранством и

мебелью в китайских ресторанах, и не может быть организовано случайно, в отрыве от других элементов. Как сказал профессор Чэнь Конгжоу в своей статье «О ширме», «установка ширмы, пропорциональна целому, положение в пространстве, сгиб ширмы, расстояние линии взгляда и т. д. должны быть рассчитаны верно» [9, с. 248]. Другими словами, ширма должна гармонировать с внутренним пространством, мебелью и другими предметами обстановки. Это дает людям ощущение духовной и душевной красоты. Кроме того, нахождение положения ширмы может играть направляющую роль, позволяя быстро и точно войти в просторную обеденную зону без помощи обслуживающего персонала, что добавляет привлекательности и комфорта.

Искусство ширмы достойно изучения и упоминания благодаря своей художественной ценности и культурной значимости. Важно изучать особенности традиционного китайского искусства ширмы и исследовать культурные коннотации, которые оно содержит. Изменяя первоначальную функцию и форму ширмы и в полной мере используя современные достижения науки и техники, мы можем создать обеденное пространство, которое отвечает потребностям людей и эстетическим стандартам современности, реализуя при этом свою собственную ценность и значимость. Продолжить культурную традицию этого древнего вида искусства, унаследовать и расширить его уникальную форму – вот цель, которой надо стараться достигнуть.

Литература

1. Лю, Вэньмин. Изучение культуры моделирования традиционных китайских экранов / Вэньмин Лю, Синьруй Линь // Дизайн. – 2015. – № 19. – С. 72–73.
2. Сун, Имэн. Анализ влияющих факторов и дизайн выбора домашнего освещения / Имэн Сун, Цзин Сун // Дизайн. – 2018. – № 19. – С. 104–106.
3. Shang, Hong. Проектирование моделирования экрана на основе морфологической семантики / Hong Shang, Jiang Yue, Yu Jihong // Мебель и декор интерьера. – 2014. – № 11. – С. 62–63.
4. Ли, Яньцзу. Измерение дизайна / Яньцзу Ли. – Ухань : Издательство Уханьского университета, 2007.
5. Цзянь, Дахун. Сутра водяного дракона / Дахун Цзянь. – Хайнань : Хайнаньский издательский дом, 2003.
6. Сун, Шуняо. Исследование инноваций вышивальной ширмы Хунань в контексте современного дизайна / Шуняо Сун [и др.] // Декор. – 2017. – № 9. – С. 128–129.
7. Гао, Чуньлин. О применении современного экранного искусства в дизайне дома / Чуньлин Гао // Qunwen Tiandi. – 2012. – № 7. – С. 139–142.
8. Хуан, И. Исследование адаптивности общественного пространства экрана / И. Хуан, Чжао Лань // Art Education. – 2018. – № 13. – С. 166–167.
9. Чэнь, Конгжоу. Прекрасные эссе Чэнь Конгжоу. Избранное и отредактированное Сыма Ючаном / Конгжоу Чэнь. – Гуандун : Гуандунское народное издательство, 1999.

Виватенко С.И., Сиволан Т.Е.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ИСТОРИЯ СООРУЖЕНИЯ ЗДАНИЯ МУЗЕЯ СОЛОМОНА ГУГЕНХАЙМА В НЬЮ-ЙОРКЕ

Музей Соломона Гугенхайма является одним из лучших музеев современного искусства в мире. Началом музейного собрания послужила коллекция произведений искусства американского миллиардера Соломона Р. Гугенхайма, которую он начал собирать с 1890-х годов. В 1926 году он познакомился с художницей Хиллой фон Ребай, которая познакомила его с европейским авангардным искусством, в частности с абстрактным искусством, которое, по её мнению, имело духовный и утопический аспект (беспредметное искусство). Гугенхайм полностью изменил свою стратегию коллекционирования, вместо старых мастеров он обратился к собирательству искусства XX века, в частности, к работам Василия Кандинского. Он начал демонстрировать свою коллекцию публике в своей квартире в отеле «Плаза» в Нью-Йорке. По мере того, как коллекция росла, в 1937 году он основывает Фонд Соломона Р. Гугенхайма, чтобы способствовать пониманию современного искусства.

К началу 1940-х годов в фонде накопилась такая большая коллекция авангардной живописи, что стала очевидной необходимость в постоянном здании музея. В 1943 году Ребай и Гуггенхайм посчитали, что для сооружения такого здания лучше, чем американский архитектор Ф. Л. Райт никого не найти. Они написали письмо Фрэнку Ллойд Райту с просьбой спроектировать структуру для размещения и демонстрации коллекции [1, р. 333]. Райт воспользовался возможностью поэкспериментировать со своим органичным стилем в городских условиях. На создание музея у него ушло 15 лет, 700 эскизов и шесть комплектов рабочих чертежей.

Фон Ребай задумала это пространство как «храм духа», который поможет по-новому взглянуть на современные предметы коллекции. Она написала Райту, что *«каждый из этих великих шедевров должен быть организован в пространство, и только Вы...испытываете возможность сделать это...Я хочу храм духа, памятник!»* [2, 3, р. 217–218]. Критик Пол Голдбергер позже писал, что до модернистского здания Райта *«было только две общие модели музейного дизайна: Дворец изящных искусств...и Павильон международного стиля»*. Голдбергер считал это здание катализатором перемен, что делает «социально и культурно приемлемым для архитектора проектирование очень выразительного, глубоко личного музея. В этом смысле почти каждый музей нашего времени является детищем Гуггенхайма».

С 1943 по начало 1944 года по просьбе Фонда Райт создал четыре разных эскиза первоначального дизайна. В то время как один из планов имел шестигранную форму и ровные этажи галерей, все остальные имели круглую схему и использовали продолжающийся вокруг здания пандус. Он экспериментировал с конструкцией пандуса в 1948 году в сувенирном магазине VC Morris в Сан-Франциско и в доме, который он построил для своего сына в 1952 году, в доме Дэвида и Глэдис Райт в Аризоне [4, р. 477].

Первоначальную концепцию Райт назвал «перевернутым зиккуратом», потому что проект здания напоминал крутые ступени зиккуратов, построенных в древней Месопотамии [5, р. 400 – 401]. Архитектор отказался от традиционного подхода к планировке музея, при котором посетителей проводят через серию взаимосвязанных комнат и заставляют возвращаться по своим следам при выходе. План Райта состоял в том, чтобы гости музея поднялись на вершину здания на лифте, неторопливо спустились по пологому склону сплошного пандуса и увидели атриум здания как последнее произведение искусства. Открытая ротонда давала зрителям уникальную возможность видеть одновременно несколько рабочих пролетов на разных уровнях и даже пообщаться с гостями на других уровнях [6, р. 22–27].

Прежде чем остановиться при выборе для расположения здания на месте музея на углу 89-й улицы и Пятой авеню, с видом на Центральный парк, Райт, фон Ребай и Гуггенхайм рассматривали многочисленные локации на Манхэттене, а также в районах Ривердейла и Бронкса. Гуггенхайм чувствовал, что близость музейного здания к Центральному парку была важна; парк давал облегчение от шума, пробок и бетона большого города. Природа также предоставила музею вдохновение [6, р. 22–27]. Здание воплощает в себе попытки Райта «передать пластичность, присущую органическим формам в архитектуре» [2, р. 340]. Музей Гуггенхайма стал первым и единственным музеем, спроектированным Райтом. Расположение музея в «Большом яблоке» потребовало от Райта решения спроектировать здание в вертикальной, а не в горизонтальной форме, что сильно отличалось от его более ранних работ в сельской местности [5, р. 400–401].

Спиральный дизайн напоминал раковину Nautilus Pompilius, с непрерывными пространствами, свободно перетекающими одно в другое. Дизайн Райта также выражает его взгляд на жесткую геометрию модернистской архитектуры. Райт приписывал формам здания символическое значение. Он пояснил, что «эти геометрические формы предполагают определенные человеческие идеи, настроения, чувства – как, например, круг – бесконечность; треугольник – структурное единство; спираль – органический

прогресс; квадрат – целостность» [7, р. 204]. Формы перекликаются друг с другом повсюду: например, овальные колонны повторяют геометрию фонтана. Округлость – лейтмотив, от ротонды до инкрустаций полов террас.

Исследователи творчества Райта предположили, что спиральный пандус и стеклянный купол лестницы Джузеппе Момо 1932 года в музеях Ватикана послужили источником вдохновения для пандуса и атриума Райта [8, р. 128]. Ярослав Йозеф Поливка помог Райту с конструкционным проектированием и сумел спроектировать пандус галереи без колонн по периметру.

Не всё, что спроектировал Райт, было воплощено. Чтобы снизить стоимость, стены музея были сделаны из бетона, отказались от каменной отделки, которую планировал архитектор. Райт предложил красный цвет экстерьера, который так и не был реализован. Небольшая ротонда (или «мониторное здание», как назвал её зодчий) рядом с большой ротондой предназначалась для размещения квартир Ребая и Гуггенхайма, но вместо этого стала офисами и складскими помещениями [2, р. 317]. В оригинальной конструкции основное окно в крыше галереи было закрыто, что ставило под угрозу тщательно сформулированные световые эффекты Райта. Это было изменено в 1992 году, когда световой люк был восстановлен в своём первоначальном виде [2].

Характерное цилиндрическое здание оказалось последней крупной работой Райта, так как архитектор умер за шесть месяцев до его открытия. С улицы здание выглядит как белая лента, свёрнутая в цилиндрическую стопку, более широкая вверху, чем внизу, с почти всеми изогнутыми поверхностями. Его внешний вид резко контрастирует с типичными прямоугольными зданиями Манхэттена, которые его окружают, и Райт наслаждался этим фактом, заявляя, что его музей сделает близлежащий Метрополитен-музей «похожим на протестантский сарай». Внутри смотровая галерея образует винтовую спиральную рампу, плавно поднимающуюся от уровня земли к световому люку наверху.

Ещё до того, как музей открылся, дизайн постройки поляризовал критиков архитектуры. Некоторые считали, что здание затмит произведения искусства музея. *«Наоборот, – писал архитектор, – проект превращает здание и картину в непрерывную, прекрасную симфонию, какой никогда прежде не существовало в мире искусства».* Другие критики и многие художники считали неудобным правильно вешать картины в неглубоких, вогнутых выставочных нишах без окон, окружающих центральную спираль. До открытия музея двадцать один художник подписали письмо, протестуя против показа их работ в таком пространстве. Историк Льюис Мамфорд, резюмировав эти настроения, писал: «Райт отвёл картинам и скульптурам на обозрение ровно столько места, сколько не нарушало бы его абстрактную композицию. [Он] создал оболочку, форма которой не имеет никакого отношения к её функции и не даёт возможности в будущем отступить от его жестких предубеждений. [На набережной] для музея низкий потолок – девять футов восемь дюймов [295 см] [ограничение размера картины]. Стена была наклонена наружу, следуя внешнему наклону внешней стены, и картины не должны были висеть вертикально или показываться в их истинной плоскости, а должны были быть наклонены назад к ней... И [посетитель не может] избежать света, сияющего в его глазах из узких щелей в стене» [9].

21 октября 1959 года, через десять лет после смерти Соломона Гуггенхайма и через шесть месяцев после смерти Фрэнка Ллойда Райта, музей впервые открыл свои двери для большого количества людей. Здание получило широкую известность и вдохновило многих других архитекторов.

В 1992 году выставочное и другое пространство здания музея в Нью-Йорке было расширено за счёт добавления прилегающей прямоугольной башни, которая стоит позади оригинальной спирали и выше её, а также реконструкции исходного здания. Новая башня была спроектирована архитектурной фирмой Gwathmey Siegel & Associates Architects [10], которая проанализировала оригинальные эскизы Райта, когда проектировала 10-этажную известняковую башню, которая заменила гораздо меньшую структуру. В нём есть четыре

дополнительные выставочные галереи с плоскими стенами, которые «более подходят для демонстрации искусства».

4 августа 1990 года музей и его интерьер были обозначены как достопримечательность Нью-Йорка. 19 мая 2005 года музей был внесён в Национальный реестр исторических мест и был зарегистрирован как национальный исторический памятник 6 октября 2008 года. В июле 2019 года музей Гуггенхайма был среди восьми объектов Райта, включенных в Список всемирного наследия под названием «Архитектура 20-го века Фрэнка Ллойда Райта».

Литература

1. Vail Karole, ed. (2009). The Museum of Non-Objective Painting. – New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation.
2. Levine Neil (1996). The Architecture of Frank Lloyd Wright. – New Jersey : Princeton University Press.
3. The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum. – New York : Guggenheim Museum Publications, 2009.
4. Hitchcock Henry-Russell (1981). Arquitectura de los siglos XIX y XX (6th ed.). – Madrid : Ediciones Còtedra.
5. Storrer William Allin (2002). The Architecture of Frank Lloyd Wright: A Complete Catalogue. – Chicago : University of Chicago Press.
6. Ballon Hillary et al. (2009). The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum. – London : Thames and Hudson.
7. Rudenstine Angelica Zander. The Guggenheim Museum Collection: Paintings, 1880–1945. – New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1976.
8. Hersey George L. (1993). High Renaissance art in St. Peter's and the Vatican: an interpretative guide. – Chicago : University of Chicago Press.
9. Mumford Lewis. «The Sky Line: What Wright Hath Wrought» (1959) in The Highway and the City. – New York : New American Library, 1964. – Pp. 141–142 (first published in The New Yorker, December 5, 1959).
10. Gwathmey Siegel web site: Overview of firm's history, projects, etc.

Віннікава М.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАДЫЦЫЙНЫ БЕЛАРУСКІ КАСЦЮМ У СУЧАСНЫМ МУЗЕЙНЫМ АСЯРОДДЗІ

Традыцыйны беларускі касцюм з’яўляецца своеасаблівай візуалізацыяй менталітэту этнасу. Пад уплывам гістарычных падзей і сацыяльна-эканамічных працэсаў ён выйшаў з ужытку яшчэ ў пачатку XX ст., але, прадстаўлены ў экспазіцыях сучасных музеяў, выклікае нязменную цікавасць у наведвальнікаў. Павышэнню інтарэсу да традыцыйнага беларускага касцюма садзейнічалі прысвечаныя яму навуковыя і навукова-папулярныя выданні, што ўбачылі свет на працягу апошніх 20 гадоў [1, 2, 3, 4, 5], а таксама правядзенне Міжнароднага навуковага форума “Традыцыйны беларускі касцюм у еўрапейскай культурнай прасторы” (Мінск, 19–20 кастрычніка 2017 г.) [6] і шэрагу выставак, якія адбыліся ў розных установах краіны і за яе межамі. Сярод іх варта ўзгадаць наступныя: “Белая Русь і яе суседзі” – са збору Расійскага этнаграфічнага музея, г. Санкт-Пецярбург, Расія (ДУ “Нацыянальны гістарычны музей РБ”, г. Мінск, лістапад 2013 г. – студзень 2014 г.), “Беларусы.by” – са збораў Нацыянальнага гістарычнага музея РБ (Расійскі этнаграфічны музей, г. Санкт-Пецярбург, Расія, люты–сакавік 2015 г.), “Па адзенні сустракаюць” – са збору аддзела старажытнабеларускай культуры ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі” (г. Мінск, кастрычнік–снежань 2017 г.), выставачны праект Нацыянальнага гістарычнага музея РБ “Беларускі касцюм: мінулае і сучасны дызайн” (снежань 2020 г. – студзень 2021 г.) і інш. Тым не менш, трэба адзначыць, што канцэптуальныя падыходы да стварэння выставак і экспазіцый, а таксама ўзровень падачы матэрыялу не заўсёды былі здольныя паказаць адметнасць і прыгажосць традыцыйнага беларускага касцюма, які пры сваёй глыбокай архайчнасці і мастацкіх вартасцях можа быць пастаўлены ў шэраг сусветных шэдэўраў

народнай творчасці. Пытанні экспанавання традыцыйнага беларускага касцюма застаюцца актуальнымі і ў нашыя дні.

Мэта дадзенага даследавання – прасачыць гісторыю збірання і экспанавання традыцыйнага беларускага адзення, выявіць асноўныя падыходы да яго музейнай прэзентацыі і звязаныя з імі праблемы, вызначыць шляхі іх вырашэння.

Упершыню традыцыйны (сялянскі) касцюм беларусаў трапіў у музейнае асяроддзе падчас Першай этнаграфічнай выстаўкі Расіі, якая адкрылася 23 красавіка 1867 г. у маскоўскім Манежы [7, с. 38–39, 41, 125, 126]. Мэтай выстаўкі было паказаць культуру розных этнасаў, якія ў той час пражывалі на тэрыторыі Расійскай імперыі. Ажыццяўленне мэты праводзілася праз экспанаванне на тыпажных манекенах традыцыйнага адзення кожнага этнасу з далучэннем да іх характэрных побытавых рэчаў і прылад працы. Усяго на выстаўцы было прадстаўлена: 291 манекен у нацыянальных касцюмах, 450 камплектаў і дэталей адзення, 1 100 прадметаў побыту, а таксама музычныя інструменты, мадэлі пабудовы і прылад працы, лубочныя малюнкі і каля 1 600 фатаграфій [7, с. 13]. Культура беларусаў была прадстаўлена некалькімі сцэнамі, якія адлюстроўвалі побыт і асноўныя заняткі сялян Магілёўскага і Чэрыкаўскага павеятаў Магілёўскай губерні. Традыцыйны касцюм быў паказаны на шасці спецыяльна зробленых манекенах, сярод якіх былі наступныя: старая сялянка, якая вяжа панчошу; селянін-пчалавод з кошыкам у руках, які сядзіць каля дрэва; дзяўчына ў святочным строі; малады рыбак з сеткай і невадам; рыбак, які вырабляе лодкі, з сякерай у руках; жанчына з немаўляткам. Манекены з касцюмамі былі размешчаны на фоне дэкарацый хваёвага лесу. Такім чынам, у дадзенай экспазіцыі адзенне сялян усяго двух павеятаў Магілёўскай губерні, у асноўным будзёнае, павінна было даць уяўленне пра традыцыйны касцюм беларусаў.

Такі прынецп экспанавання народнага касцюма з элементамі этнаграфічнага антуража надоўга замацаваўся ў музейных экспазіцыях. Прыкладам таму можа служыць экспазіцыя “Беларусы”, адкрытая ў 1972 г. у Дзяржаўным музеі этнаграфіі народаў СССР, г. Ленінград (зараз Расійскі этнаграфічны музей (РЭМ), г. Санкт-Пецярбург). Яна адлюстроўвала стан беларускага сялянства ў канцы XIX – пачатку XX ст. з мэтай паказаць прыгнечанасць беларусаў дарэвалюцыйнай Расіі. Цэнтральнае месца ў экспазіцыі займала сцэна-макет “Хата”, якая паказвала тыповае жыллё беларускага селяніна-бедняка з падвясным лучніком, у якім палілі лучыну для асвятлення памяшкання. Каля лучніка на лаўцы сядзіць гаспадар хаты. Яго адзенне складаецца з ільняных шэрых штаноў і белай палатнянай сарочкі, аздобленай па нізе вузкім бардзюрчыкам чырвонага арнаменту і падперазанай чырвоным поясам. На нагах – лапці з анучамі. Простыя самаробныя прадметы побыту і прылады працы распавядаюць аб асноўных занятках беларускіх сялян (мал. 1).



Мал. 1. Фрагмент пастаяннай экспазіцыі “Беларусы”. Расійскі этнаграфічны музей, г. Санкт-Пецярбург, 2015 г.

Духоўная культура паказана народным ляльным тэатрам – батлейкай [8, с. 43–46]. У рэчышчы такой канцэпцыі кампаненты адзення разглядаліся як этнаграфічныя прадметы, якія адлюстроўвалі перш за ўсё матэрыяльную культуру этнасу. З гэтага пункту гледжання праводзіўся і збор матэрыяла, і яго вывучэнне. З цягам часу беларуская экспазіцыя РЭМ была дапоўнена некалькімі варыянтамі жаночага і мужчынскага адзення на манекенах, аднак яны паказалі толькі агульныя рысы традыцыйнага беларускага касцюма, не раскрылі яго мастацка-дэкаратыўныя якасці і лакальныя адметнасці.

Што датычыцца збору матэрыяла беларускімі даследчыкамі, трэба нагадаць, што яшчэ ў першай музейнай інструкцыі па камплектаванні этнаграфічных калекцый, складзенай В. Ластоўскім у 1927 г., адзначалася важнасць мастацкага боку рэчаў, якія трапляюць у музейныя зборы [9, с. 206]. Аднак з прычыны трагічных ваенна-гістарычных падзей, што адбываліся ў першай палове XX ст., праца па зборы музейных прадметаў і

камплектаванні этнаграфічных калекцый на тэрыторыі Беларусі была прыпынена. Толькі ў другой палове XX ст. разгарнулася дзейнасць па папаўненні музейных збораў. Але пры гэтым практычна ўсе беларускія краязнаўчыя музеі былі скіраваны на адлюстраванне гераізму жыхароў Беларусі ў мінулай Вялікай Айчыннай вайне і іх доблеснай працы па аднаўленні разбуранай гаспадаркі. Таму мэтанакіраваным зборам матэрыялу па традыцыйным беларускім адзенні музеі амаль што не займаліся. Ды і насельніцтва не гатова было развітацца з ацалелымі рэчамі, якія часта яшчэ даношвалі ў пасляваенны перыяд.

Канец XX ст. адзначыўся пашырэннем збіральніцкай і навуковай дзейнасці. Так, у 1981 г. убачыў свет першы альбом, прысвечаны беларускаму народнаму касцюму [10]. Яго аўтар – мастак і мастацтвазнаўца Міхась Фёдаравіч Раманюк – упершыню звярнуў увагу на мастацкія вартасці рукатворнага традыцыйнага адзення беларускіх сялян, зрабіў спробу вылучыць яго рэгіянальныя і лакальныя адметнасці.

У гэты ж перыяд пачалі стварацца музейныя экспазіцыі, у якіх дастатковая ўвага надавалася беларускаму народнаму касцюму. Так, 15 мая 1979 г. была адкрыта музейная экспазіцыя пры аддзеле старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР. У канцы гэтага ж года ў памяшканні былога Крастагорскага касцёла, побач з трамплінамі Алімпійскага спартыўнага комплексу “Раўбічы”, быў адкрыты Музей беларускага народнага мастацтва – філіял Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. У абедзвюх названых экспазіцыях адчувалася імкненне стваральнікаў паказаць разнастайнасць і прыгажосць беларускага народнага касцюма. Але недахоп рэчавага матэрыялу і пэўных ведаў пра рэгіянальныя і лакальныя мастацка-пластычныя асаблівасці беларускага народнага касцюма, а таксама адсутнасць адпаведных і якасных манекенаў і навыкаў стварэння падобных экспазіцый, не дазволілі ў поўнай меры ажыццявіць гэтую высакародную задуму. Прадстаўленыя касцюмы не былі дакладна скамплектаваны, старажытныя жаночыя галаўныя ўборы – наметкі, – неахайна накручаныя на галовы-шарыкі, не надавалі завершанасці строям, а хутчэй парушалі іх агульную эстэтыку. Тым не менш, гэтыя дзве экспазіцыі традыцыйнага беларускага касцюма сталі імпульсам для далейшай навуковай працы, папаўнення калекцый народнага адзення і яго больш годнай прэзентацыі.

1 лістапада 1987 г. быў адкрыты Музей народнай творчасці ў г. Ветка Гомельскай вобласці (зараз ДУК “Веткаўскі музей стараабрадніцтва і беларускіх традыцый імя Ф.Р. Шклярава”). У яго экспазіцыі разам са старажытнымі абразамі і старадрукамі была прадстаўлена і сялянская культура, у тым ліку мясцовыя традыцыйныя касцюмы і ручнікі. Багатая калекцыя ўнікальнага па сваёй мастацкай адметнасці жаночага адзення з в. Неглюбка і іншых вёсак Веткаўскага раёна, веды мясцовых спосабаў нашэння гэтага адзення, дазволілі супрацоўнікам музея дакладна скамплектаваць і прадставіць у экспазіцыі розныя варыянты мясцовага касцюма. Але адсутнасць прыгодных для экспанавання манекенаў адмоўна паўплывала на агульны выгляд экспазіцыі.

У канцы 1999 г. у Музеі этнаграфіі, філіяле Магілёўскага абласнога краязнаўчага музея імя Е.Р. Раманава, адкрылася новая стацыянарная экспазіцыя “Зямлі роднай кругаварот”, якая адлюстроўвала сялянскі побыт Магілёўшчыны XIX – пачатку XX ст. Канцэптуальны падыход да стварэння экспазіцыі практычна паўтарае прынцып экспанавання, скарыстаны на Першай этнаграфічнай выстаўцы Расіі ў 1867 г. Аднак зроблена ўсё на новым навуковым і мастацкім узроўні. Змест экспазіцыі раскрываецца праз пастановачныя сцэны, прысвечаныя сямейным і каляндарным святам і абрадам, а таксама хатнім рамёствам. Спецыяльна зробленыя скульптурныя жаночыя і мужчынскія манекены апрануты ў святочныя сялянскія строі Магілёўшчыны. Інтэр’еры з прадметамі побыту дапоўнены дэкаратыўнымі ручнікамі і посцілкамі, што падкрэслівае агульны святочны настрой, створаны ў музейнай прасторы [6, с. 122–123]. Выбраная канцэпцыя экспанавання цалкам падыходзіць для мэтай этнаграфічнага музея. Традыцыйны касцюм, надзеты на манекены адпаведных тыпажоў і памераў і арганічна ўключаны ў розныя

экспазіцыйныя мізансцэны, добра ўспрымаецца наведвальнікамі і дапамагае раскрыць не толькі матэрыяльную, але і духоўную культуру сялян Магілёўшчыны XIX – пачатку XX ст. На жаль, у дадзеным праекце не было прадугледжана шкленне для засцярогі экспанатаў ад пылу і іншых пашкоджанняў. У выніку праз некаторы час экспазіцыя ўжо не мела першапачатковага выгляду, а некаторыя тэкстыльныя рэчы, у тым ліку і прадметы адзення, былі сапсаваныя. Такі адмоўны вопыт наводзіць на думку аб тым, што пастаянныя экспазіцыі, асабліва тыя, у якіх прысутнічаюць тэкстыльныя вырабы, абавязкова павінны мець вітрыны са шклом.

Немалаважнай на сённяшні дзень застаецца і праблема манекенаў. У XXI стагоддзі традыцыйны касцюм пачаў разглядацца не толькі як частка матэрыяльнай культуры этнасу, але як самадастатковы мастацкі твор з пэўным этнічным каларытам. На выстаўках і ў музейных экспазіцыях ён можа самастойна, без асаблівага этнаграфічнага антуража, дэманстраваць свае рэгіянальныя і лакальныя адметнасці. Таму для экспанавання касцюма ўжо не падыходзяць тыпажныя манекены, якія сваімі натуралістычнымі рысамі адцягваюць увагу ад яго мастацка-дэкаратыўных якасцей. У той жа час беларускае аўтэнтычнае адзенне, якое звычайна бывае невялікіх памераў, патрабуе адпаведных манекенаў, і абавязкова з галавамі, таму што менавіта галаўны ўбор, асабліва ў жаночых строях, надае касцюму непаўторную вобразнасць.



Мал. 2. Фрагмент экспазіцыі выстаўкі “Беларусы.by” са збораў Нацыянальнага гістарычнага музея РБ. Расійскі этнаграфічны музей, г. Санкт-Пецярбург, 2015 г.

Пакуль што гэтая праблема вырашаецца ў асноўным за кошт кравецкіх манекенаў, але не заўсёды ўдала. Прыкладам гэтаму можа служыць выстаўка “Беларусы.by”, якую прадстаўляў Нацыянальны гістарычны музей РБ у Расійскім этнаграфічным музеі ў лютым – сакавіку 2015 г. (мал. 2). Няцяжка заўважыць, што манекены не адпавядаюць памерам надзетага на іх адзення, а вялікія авальныя галовы выглядаюць чужароднымі элементамі. Да таго ж не вельмі якасна падрыхтаваныя да экспанавання кампаненты строяў надаюць ім пэўную неахайнасць, што псуе агульнае ўражанне ад экспазіцыі.



Мал. 3. Фрагмент экспазіцыі выстаўкі “Беларускі касцюм: мінулае і сучасны дызайн”. Нацыянальны гістарычны музей РБ, снежань 2020 г.

Для выстаўкі “Беларускі касцюм: мінулае і сучасны дызайн”, якая праходзіла ў самім Нацыянальным гістарычным музеі РБ у снежні 2020 г. – студзені 2021 г., было скарыстана спецыяльна набытае абсталяванне – сучасныя пласцікавыя манекены і шкляныя вітрыны (мал. 3). Але і тут не абышлося без кур'ёзу. Манекены аказаліся занадта высокімі і ледзь змяшчаліся ў вітрыну, што вымусіла адмовіцца ад экспанавання касцюма з галаўнымі ўборамі. Кампаненты адзення часам таксама не адпавядалі памерам манекенаў, а лысыя яйцападобныя галовы даволі дзіўна глядзеліся разам са скульптурна вытанчанымі пальцамі рук і босымі нагамі. Выказаныя заўвагі сведчаць пра тое, што праблема музейнага абсталявання для экспанавання традыцыйнага беларускага касцюма па-ранейшаму з'яўляецца актуальнай. Супрацоўнікі розных музеяў вырашаюць яе кожны па-свойму.

У аддзеле старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі гэтая праблема, разам з іншымі, што датычацца захавання і прэзентацыі традыцыйнага беларускага касцюма, вырашаецца на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў. Для гэтага выкарыстоўваліся розныя спосабы – ад удасканалення прымітыўных манекенаў з дротавымі торсамі і стварэння для іх папяровых галоў, абшытых палатном, – да прыстасавання разборных кравецкіх манекенаў,

дапоўненых здымнымі фармаванымі галоўмі, абцягнутымі трыкатажам, і самаробнымі рухомымі трубчастымі рукамі (пры неабходнасці і нагамі) з паперы. Перавага такога манекена заключаецца ў яго легкасці і трансфармацыйнасці, што важна для выкарыстання падчас выездных выставак. Наяўнасць галавы, рук і ног дазваляе паказаць усе кампаненты касцюма і надаць манекену неабходную позу (мал. 4). Недахопамі з'яўляюцца недасканалая пасадка галавы на торс, адсутнасць далоняў рук, цяжкасці пры экспанаванні мужчынскага касцюма.

Мал. 4. Фрагмент пастаяннай музейнай экспазіцыі ў адзеле старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2022 г.



Зыходзячы з аналізу музейных экспазіцый і выставак, а таксама асабістага вопыту аўтара ў гэтым накірунку, можна зрабіць высновы аб тым, што для якаснага экспанавання традыцыйнага беларускага касцюма неабходна:

мець усе кампаненты касцюма, падрыхтаваныя належным чынам (памытыя, адрэстаўраваныя, адпрасаваныя);

пры адсутнасці асобных дэталей касцюмнага комплексу можна дапоўніць яго сучаснымі рэплікамі;

мець адпаведныя манекены;

ведаць асаблівасці нашэння ўсіх кампанентаў касцюма;

мець зашклёныя вітрыны, здольныя засцерагчы музейныя прадметы ад псавання.

Літаратура

1. Маленка, Л. І. Беларускі народны касцюм / Л. І. Маленка. – Мінск: Ураджай, 2001. – 160 с.
2. Лобачевская, О. А. Белорусский народный костюм: крой, вышивка, декоративные швы / О. А. Лобачевская, З. И. Зими́на. – Минск: Беларус. навука, 2009. – 279 с.
3. Віннікава, М. М. Традыцыйны беларускі касцюм = Традиционный белорусский костюм = Traditional belarussian costume: альбом / М. Віннікава, П. Богдан. – Мінск: Беларус. навука, 2016. – 302 с.
4. Бялявіна, В. М. Беларускі касцюм / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск: Беларусь, 2017. – 463 с.
5. Традыцыйнае адзенне Віцебшчыны / уклад. Л. Вакар, Н. Бабровіч. – Мінск: Белстан, 2017. – 372 с.
6. Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве: материалы Междунар. науч. форума, Минск, 19–20 окт. 2017 г. / НАН Беларуси [и др.]; сост. П. А. Богдан, М. Н. Винникова, Ф. П. Лысенко. – Минск: Беларус. навука, 2017. – 361 с.
7. Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой этнографической выставки 1867 года: каталог выставки / науч. ред. Н. М. Калашникова; Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Рос. этнографический музей. – СПб.: Славия, 2008. – 256 с.
8. Государственный музей этнографии народов СССР: Путеводитель / сост. Э. А. Корсун. – Л.: Лениздат, 1980. – 216 с.
9. Гужалоўскі, А. А. Нацыянальны музей культур Беларусі: асноўныя канцэптуальныя падыходы / А. А. Гужалоўскі // Культура і быт беларусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях / Материалы Междунар. науч. конф.; г. Минск, 7–8 июня 2012 г. / гл. ред. А. И. Локотко; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Нац. акад. наук Беларуси. – Минск, 2012. – С. 205–210.
10. Раманюк, М. Ф. Беларускае народнае адзенне / М. Ф. Раманюк. – Мінск: Беларусь, 1981. – 312 с.

АРХИВЫ МУЗЕЕВ БЕЛАРУСИ В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Сохранение историко-культурного наследия в жизни народа стало важной задачей нашего государства. Согласно закону «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь» историко-культурное наследие – это «совокупность отличительных итогов свидетельств исторического и духовного развития народа Беларуси, воплощенных в историко-культурных ценностях». В Конституции Республики Беларусь в ст. 15: «Государство ответственно за сохранение историко-культурного и духовного наследия, свободное развитие культур всех национальных общностей, проживающих в Республике Беларусь» [1].

Музеи и архивы являются информационным ресурсом, который обеспечивает как культурную функцию общества, так и сохранение документального наследия. В современном мире архивы начинают играть активную роль в музейном деле. Это институты взаимодополняющие друг друга в единой системе сохранения культурного наследия. Культурное наследие является исторической памятью народа. Согласно Указу № 1 Президента Республики Беларусь от 1 января 2022 г., год 2022 объявлен Годом исторической памяти «в целях формирования объективного отношения общества к историческому прошлому, сохранения и укрепления единства белорусского народа» [2].

Историко-культурное наследие в документах сохраняет Архивная служба Беларуси. Архивы занимают ведущую роль среди других институтов памяти, так как в них сосредоточена информация о жизни общества и государства. Архив должен прежде всего во что бы то ни стало хранить, а музей должен и хранить, и демонстрировать. Они являются взаимодополняющими друг друга подсистемами единой системы исторической памяти. Главное отличие музейного предмета от архивного документа в одном случае – это вещь, а в другом – текст. Музейный предмет в музее обеспечивает иллюстративное сохранение исторической памяти и остается на вечном хранении как элемент исторической памяти. Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) в 1992 г. учредила программу «Память мира» (англ. *Memory of the World*) по защите всемирного документального наследия.

Программа «Память Беларуси» рассматривается как национальная часть Программы ЮНЕСКО «Память мира». Цель этой программы – защита всемирного документального наследия; обеспечение равноправного доступа пользователей к документальному наследию; распространение всеобщей осведомлённости о существовании и значимости документального наследия; продвижение программы и представление ее произведений широкой общественности.

Долгосрочная программа «Память Беларуси» рассматривается как национальная часть Программы ЮНЕСКО «Память мира». Она должна была решить задачу сохранения памятников письменности, книжной культуры нации, одновременно обеспечивая широкий доступ к ней путем перевода на электронные носители документальных памятников. Архивное документальное наследие – составная часть историко-культурного наследия. Документ в электронном виде или на бумаге представляет материальную ценность и несет информационную нагрузку. Документальное наследие – это документы различных видов и временных периодов. Единицей документального наследия может быть как единичный документ, так и группа документов – коллекция, собрание, или архивный фонд. Виды документов: информационные (справки, докладные, служебные записки, информации), организационно-распорядительные (указы, приказы, распоряжения, указания, решения, постановления), отчетно-статистические, по личному составу и т. д.

Документальное культурное наследие белорусского народа сосредоточено в

библиотечных, архивных, музейных фондах страны. Ценными памятниками являются архивные документы с XIV ст., рукописи и старопечатные книги, редкие издания. Внедрение новых информационных технологий определяет будущее за электронными документами. Информационные технологии пронизывают различные функции музейной деятельности: научно исследовательскую, экспозиционно-выставочную, фондовую и др. Архивный документ, в отличие от музейного предмета, поступая в архив в составе фонда, связан с другими документами. Документ в составе фонда приобретает архивный шифр. Фонд хронологически отражает факты, события, явления, в пределах определенной географической территории и находится в взаимосвязи с другими фондами других архивов.

Архивы музеев переживают трансформации, связанные с активным развитием информационных технологий и Интернета и одной из главных задач белорусских архивистов является перевод архивных документов в электронный вид. Идет работа по подготовке нормативного правового акта, регламентирующего деятельность архивов электронных документов. Хранение документов в бумажном виде имеет ряд недостатков и требует перевода документов в электронный вид (сканирование). Полученные электронные копии хранятся в виде страхового фонда, или создается «Электронный архив документов». Это не значит, что печатные документы исчезнут. Они сохраняются, но посетители будут пользоваться их электронными копиями. Однако основой являются бумажные носители, электронные форматы – это лишь копии, которые используются для работы с документами.

Обсуждение теоретических и практических вопросов, связанных с реализацией Программы ЮНЕСКО «Память мира» дало возможность ознакомиться с международным опытом и выработать основные направления в работе библиотек, музеев и архивов страны по сохранению документальных памятников.

Литература

1. Конституция Республики Беларусь 1994 года (с изменениями и дополнениями, принятыми на республиканских референдумах 24 ноября 1996 г. и 17 октября 2004 г.). – Минск, 2005.
2. Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь, 01.01.2022 – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=3961&p0=P32200001>. – Дата доступа: 15.08.2022.

***Витязь С.П., Нестерович Ю.В.**
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОБ УПОРЯДОЧЕНИИ ОТНОШЕНИЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ ОБЛАСТИ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТЕРМИНОСИСТЕМЫ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ И НЕОБХОДИМОСТИ СОПРЯЖЕНИЯ ТЕРМИНОВ ОХРАНЫ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ

При установлении требований к мерам, мероприятиям, параметрам и т.д. охраны ИКН (историко-культурного наследия) – области практической деятельности, явления и единицы которой изучаются памятниковедением, стандартизация терминов охраны ИКН занимает первостепенное место [1]. На предыдущей конференции «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» 2021 г. нами обосновывалась, исходя из продуктивности расширения и углубления понятийного аппарата, представленного в Кодексе о Культуре, целесообразность в Республике Беларусь стандартизации терминов и определений по охране достопримечательных мест и культурных ландшафтов, а также взятия документального ИКН предметом правового регулирования, стандартизации отношений, связанных с документальным ИКН [2]. Обозревая состояние и развитие понятийного аппарата охраны ИКН, нам представляется, что в методологическом плане настоятельно назрела необходимость сопряжения терминов и понятий охраны ИКН и соответствующих разделов памятниковедения, а его методологически правильное проведение отсылает к основным результатам разрешения проблема упорядочения отношений ТОПД

(терминосистемы области практической деятельности) и ТНД (терминосистемы научной дисциплины) уже – области и системы научных знаний.

При разрешении вопроса о стандартизации терминов следует исходить из двух ключевых оснований: установления сущности стандартизации и типологии, и функций научных терминов. Сущность стандартизации устанавливается вкуче с техническим нормированием: не отдельно для неё, а для неё и для неразрывно связанной с ней деятельностью по техническому нормированию. В Законе Республики Беларусь «О техническом нормировании и стандартизации» термин «стандартизация» определяется «деятельностью по установлению технотребований в целях их всеобщего и многократного применения...», а термин «технонормирование» – «деятельностью по установлению обязательных для соблюдения технотребований...». Система технонормирования и стандартизации – совокупность технических нормативных актов в области данной деятельности, их субъектов, правил и процедур её функционирования. Объектами стандартизации выделяют подлежащий ей «предмет (продукцию, процесс, услугу)». Объектами её на госуровне являются продукция широкого потребления; организационно-методические и общетехнические нормы и требования, в том числе «термины в различных областях деятельности, единый технический язык, используемый при разработке, производстве и применении продукции...» [3]. Исходя из сущности стандартизации, терминостандартизация предстаёт деятельностью по унификации терминов некоторой области деятельности для установления общих технотребований к разработке, производству, применению продукции, а также установления орг.-методических норм осуществления деятельности в некоторой её области. Терминостандартизация, хотя и основывается на унификации терминов, вследствие ориентированности на универсализацию употребления терминоединиц, с акцентированием на технических аспектах орг.-методической деятельности, производства продукции, приводит к концептуально-понятийному утрированию семантики терминов. Она закрепляет использование специализированного языка в *определённой* области деятельности, области знаний с интенцией на *консенсусность* его принятия. Обратной стороной выступает непринятие общетеоретических построений. Она направлена на консервацию терминоединообразия в рамках *узкой* (максимум мезоузкой – в ССИБИД) области практической деятельности. А метатеоретическая оптимизация, хотя и основывается на унификации терминов, но направлена на *генерализацию* схем, моделей, понятий. Концептуальное утрирование при формировании научных терминов – сугубо негативно метатеоретически, методологически недопустимо. Стандартизация и оптимизация терминов предстают в определённой мере противоположными процедурами.

Устоялась трактовка упорядочения терминологии, в соответствии с которой её видами выступает унификация, стандартизация и гармонизация входящих в неё терминоединиц. При этом общепринятые трактовки и соотношение их отсутствуют. Достаточно сбалансированным описанием их будет следующее: унификация термина – главным образом его дефиницирование; терминостандартизация – нормативное оформление установленных дефиниций; гармонизация – соотнесение лексически идентичных терминов и равнозначных либо близко пересекающихся понятий разных терминосистем. В правоведении унификация нормативно-правовых терминов уточняется «одним из направлений терминоработы, деятельности компетентных субъектов, направленная на приведение нормативно-правовых терминов к единой системе, единообразию» [4].

В практике терминоработы выделяются три степени гармонизации терминосистем: 1. общность систем понятий при частичном совпадении теорий и различии языковых средств (в этом случае гармонизация выступает лишь в форме взаимной увязки систем понятий и обозначающих их терминов); 2. общность систем понятий при полном совпадении теории и различии языковых средств (в этом случае гармонизация имеет вид единства систем понятий и структурно-семантической близости обозначающих их

терминов); 3. общность систем понятий при полном совпадении теории и языковых средств (в этом случае гармонизация реализуется в идентичных по содержанию, объему и характеру связей системах понятий и интернационализации терминов). Следует иметь в виду, что при гармонизации ТОПД – национальных и международных, изложение о совпадении теорий неточно и некорректно, в данном случае соразмерно излагать о соотношении теоретических построений, концептуализаций.

Показана первая степень гармонизации международной терминосистемы управления документами и архивами и национальными терминосистемами делопроизводства и архивного дела, закрепляемыми в стандартах ИСО, ГОСТ, ДСТУ, СТБ (терминостандарты включают, как правило, все базовые термины ТОПД, но не все её термины). При этом не делается вывод о принципиальной возможности достижения следующих её ступеней [5]. Деструктивным фактором достижения этих ступеней может выступать то обстоятельство, что, несмотря на близость, совпадение понятий и языковых средств, в наличии будут разные теоретические построения. Так, в международном дискурсе используются термины «legal document», «juridical document», «document in field of law» в значениях, не слишком «далёких» от значений терминов «правовой, юридический документ, документ правовой сферы», но разность концептуализаций делает достижимой лишь первую ступень гармонизации терминосистем с данными терминами. Принципиально достижима гармонизация второй и третьей ступени национальной и международной ТОПД лишь *при дублировании* первой, второй терминосистемы и концептуализации. Это имеет место, например, в случае гармонизации СТБ ISO 15489-1-2016 и ISO 15489-1-2001, специальном «подстраивании» первой под вторую [6].

Между ТОПД и терминосистемой теории (не ТНД) достижима гармонизация второй и третьей ступени *при подстраивании* первой под вторую. Это имеет место между терминосистемой области электронного обмена информацией, представленной в ГОСТ 52292 и терминосистемой теории электронного обмена информацией, разработанной В.А. Гадасиным и В.А. Конявским [7; 8]. Причём полное совпадение языковых средств, понятий и концептуализации между ними фрагментарно. Это касается, например, терминов раздела общих требований к документам в социальной среде. Данная теория составляет лишь часть сферы теоретических, точнее, надэмпирических знаний (принимая во внимание, что системы знаний технических, технологических наук охватывают не только теоретические, но и онтологические, модельно-проектные и иные виды знаний, дисциплины под наименованием «электронное документоведение» (иной раз придаётся наименование «документалистика» в новом значении данной терминоединицы) [9]. Соответственно, отношение элементов ТНД и ТОПД (прибегая к языку теории множеств) не биективно, а сюръективно. Востребовано рассматривать отношения ТНД со всеми ТОПД, явления которых (т.е. этих областей) изучаются в рамках данной дисциплины. При переходе на уровень областей знаний – разделов научной дисциплины может возникать инъективное отношение элементов терминосистемы области научных знаний и ТОПД. Можно пытаться достигнуть биективного отношения, например, с одной стороны соединяя в терминосистему термины историко-культурного, документального, ландшафтного памятниковедения, а с другой – ставя им в соответствие для упорядочения отношений термины области охраны ИКН.

С середины 2000-х гг. весьма остро ставится проблема отношений трактовки лексически идентичных терминов между областями научных знаний, областями практической деятельности, а также сферой права. В логико-эпистемологическом плане состояние этих отношений оценивается «разрывом» и др. [10]. Разрыв между ними в функциональном аспекте принципиально непреодолим, но в денотативном, сигнификативном, концептуальном аспектах методологически не только востребован, и актуально предпринимать позитивные шаги в данном направлении. Одним из способов преодоления данного разрыва Е.А. Плешкевич предлагает *терминоконструирование*.

Следует иметь в виду, что построение ТОПД и ТНД основывается на

принципиально разных процедурах, преследует разные цели. Построение ТОПД связано с техническим нормированием и терминостандартизацией. На первый план выходит унификация, нормализация терминов. При построении ТНД на первый план выходит метатеоретическая корреляция, обобщение и оптимизация понятий и терминов разных систем знаний. При этом унификация базовых терминов тесно до неразрывности связана с их оптимизацией. Причём кодификация терминологии (создание словарей для закрепления языкового стандарта, нормы) индифферентна к её оптимизации. Меж- и трансдисциплинарная проекция формирования ТНД предполагает корреляцию содержания базисных понятий с понятиями смежных дисциплин, областей знаний.

Коррелятивность построения ТОПД терминостандартизации, т.е. оформление требований (рекомендаций) установления (придерживания) единого порядка употребления терминов, использования понятий и дефиниций через закрепление дефиниций в нормативных документах не препятствует осуществлению гармонизации между ТОПД и ТНД. Другое дело, что при упорядочении отношений между ТОПД и ТНД принципиально достижимы низшие градации гармонизации, главным образом, первая ступень её. В классификационно-терминоведческом плане вполне приемлемо обосновывать сопряжение терминологии особым видом упорядочения терминологии, охватывающим нормализацию, оптимизацию и гармонизацию терминов.

Оптимизация терминов и понятий в качестве основного способа и методологического средства, фундирующего координирование построения и трансформации терминосистем области, практической деятельности и научных областей знаний и шире – научной дисциплины, позволяет преодолевать преференциальный разрыв между терминами данных областей, по отношению к памятниковедению – между трактовками терминов историко-культурного, документального, ландшафтного памятниковедения и терминами охраны ИКН. Конструктивное сопряжение ТОПД и ТНД, имеющее итогом (следствием) координированное их построение, первостепенно значимо для формирования и продуктивного развития понятийного аппарата области практической деятельности. Эффективному осуществлению их препятствует не выработка логико-эпистемологического критерия истинности знаний, продуцируемых при рассматриваемом сопряжении. Мы берём таким критерием их оптимальность, которая подтверждается (обосновывается доказательством) достижением максимального устранения несоразмерностей и противоречий при построении терминосистем, соотнесения понятий, концептуализации.

Эффективному осуществлению их препятствуют различные факторы, в частности, консерватизм научного и профессионального сообщества, конвенционально закрепляемые без достаточной терминоведческой обоснованности номинации понятий. Это касается и терминов «культурная ценность (КЦ)» и «историко-культурная ценность (ИКЦ)». Терминоэлемент «ценность» в терминах «КЦ», «ИКЦ» при обозначении объектов культуры метонимичен [11]. Он используется для обозначения смежного предмета познания, номинируя предмет по его основному свойству – ценности. Конкретизируя метонимический перенос: термин «КЦ» употребляется взамен термина «*ценный* объект культуры», а в онтологическом ракурсе – взамен терминов «*ценный* продукт материального, интеллектуального, социо-духовного производства». В научном, не юридическом термине «объект культурного наследия» терминоэлемент «объект наследия» имеет значение передаваемого из поколения в поколение и ставшего предметом изучения для выяснения необходимости охраняемого законом сохранения ценных продуктов материального, интеллектуального, социо-духовного производства (приемлемо излагать несколько иначе: о *законном сохранении* – при трактовке законности «политико-правовым режимом, характеризующимся точным и неукоснительным соблюдением правовых предписаний всеми субъектами права») [12]. В методологическом плане употребление терминов «КЦ» и «ИКЦ» в значениях, укоренившихся в международном и отечественном правовом дискурсе – лишь объект метатеоретического изучения. Рассматривая

терминоведчески, употребление их в значениях объектов культуры, получивших правовой охранной статус и имеющих возможность претендовать на его получение, а не в значениях качественных характеристик таких объектов, недостаточно истинно ориентирует. В международном нормативном дискурсе метонимично употребляемый термин «КЦ» нечасто используется определённо в качестве предельного гиперонима для обозначения единиц охраны ИКН. Укоренённости метонимии «КЦ», «ИКЦ» способствовали и не коррелятивные теоретическим схемам памятниковедения рассуждения, например: «КЦ выступает в качестве опредмеченного результата человеческого творчества, который, будучи результатом всеобщего труда, служит связующим звеном между различными поколениями людей» [13]. При упорядочении отношений ТОПД (охраны ИКН) и ТНД (памятниковедения) терминам «КЦ» и «ИКЦ» вполне обоснованно ставить в соответствие (сюръекцию) в качестве обозначений близко пересекающихся понятий термины «легальный, актуальный объект культурного, историко-культурного наследия». Понятийное соответствие терминов области практической деятельности и области знаний приемлемо рассматривать одним из элементов упорядочения отношений ТОПД и ТНД (основными аспектами такого упорядочения выделяем оптимизацию базовых терминов, сопряжение ТОПД и ТНД, координированное построение и их трансформацию).

Литература

1. Витязь, С. П. Формирование современных теоретических знаний в памятниковедении / С. П. Витязь, Ю. В. Нестерович // Наука и инновации. – 2020. – № 1. – С. 65–69.
2. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск: Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.
3. Бахмат, А. Б. Стандартизация и сертификация: курс лекций / А. Б. Бахмат. – Минск: БИП, 2018. – 98 с.
4. Фомина, Л. И. Унификация нормативно-правовой терминологии. Автореф. дис...канд. юрид. наук / Л. И. Фомина. – Нижний Новгород, 2006.
5. Тюрикова, Н. А. Словарь национального терминологического стандарта как отражение предметной области «Делопроизводство и архивное дело». Автореф. дис...канд. истор. наук / Н. А. Тюрикова. – Волгоград, 2013.
6. СТБ ISO 15489-1-2016. Информация и документация. Управление документами. – Ч. 1: Общие требования. – Введ. 01.10.2016. – Минск: Госстандарт, 2016. – 24 с.
7. ГОСТ Р 52292-2004. Информационная технология. Электронный обмен информацией. Термины и определения. – Введ. 30.06.2005. – М.: Стандартиформ, 2004. – 20 с.
8. Гадасин, В. А. Основы понимания феномена электронного обмена информацией / В. А. Гадасин, В. А. Коняевский. – Минск: Беллитфонд, 2004. – 281 с.
9. Лебедев, С. А. Философские проблемы технических наук: Предмет и структура технических и технологических наук / С. А. Лебедев // Философия математики и технических наук: уч. пос. – М.: Академ. проект, 2006. – С. 502–549.
10. Плешкевич, Е. А. Методологические проблемы формирования термина “документ” в различных сферах деятельности / Е. А. Плешкевич // Документация в информационном обществе: законодательство и стандарты: докл. и сообщ. на XI межд. науч.-практ. конф. 22–23 ноября 2004 г. / Росархив, ВНИИДАД. – М., 2006. – С. 228–233.
11. Нестерович, Ю. В. Метонимия в системе терминов памятниковедения и методологическая значимость её преодоления / Ю. В. Нестерович // науч. чт., посв. В. В. Мартынову: сб. научн. трудов. – Вып. V. – Минск, 2017. – С. 221–233.
12. Российская юридическая энциклопедия / гл. ред. А. Я. Сухарев. – М., 1999.
13. Сергеев, А. П. Гражданско-правовая охрана культурных ценностей в СССР / А. П. Сергеев. – Л., 1990.

ГУБЕРНСКИЕ УЧЕНЫЕ АРХИВНЫЕ КОМИССИИ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

В статье представлен результат анализа содержания трудов и отдельных выпусков Губернских ученых архивных комиссий (ГУАКов), целью которого было выявление и систематизация содержащейся в них информации по истории Беларуси. Также приведен краткий исторический экскурс в создание и деятельность комиссий на территории проживания белорусов. В основу источниковедческой базы исследования положен аннотированный указатель содержания изданий, выполненный Л.Ф. Писарьковой и содержащий более семи тысяч аннотаций [1]. Их номера в статье приводятся именно по этому изданию.

Губернские ученые архивные комиссии (ГУАКи) были организованы в 1884 г. по инициативе академика Н.В. Калачова и просуществовали с 1884 по 1918 год, то есть более тридцати лет. Всего были созданы 42 комиссии в 42 регионах соответственно. Деятельность этих обществ была направлена на «формирование национального самосознания народа путем популяризации исторических знаний, сохранение и изучение историко-культурного наследия, развитие отечественного краеведения и культурной жизни в провинции» [1, с. 8]. Большинство ГУАКов имели собственные издания, опубликовав за тридцать лет свыше 1 170 сборников, монографий, трудов, отчетов и т.п. [1, с. 9]. В общей сложности было напечатано около 1 200 наименований различных книг и сборников, в том числе 640 томов «Трудов», «Известий», «Летописей», «Журналов» и других изданий. В них публиковались обзоры и описи архивов губернских и уездных учреждений, документы XV – начала XX в. (грамоты, летописи, писцовые книги, указы и др.). Публиковались отчеты об археологических раскопках, описания церковных и гражданских памятников, исторические очерки о городах и селах, сведения о церквях и монастырях, произведения устного народного творчества (предания, песни, частушки, игры), этнографический материал, списки краеведческой литературы и многое другое. Важным источником являются также связанные с историей края материалы о выдающихся деятелях науки и культуры, государственных, общественных и церковных деятелях: жития, биографии и автобиографии, формулярные списки, биографические очерки, переписка и воспоминания. Главным направлением своей издательской деятельности комиссии считали публикацию документов XV – начала XX вв.: в сборниках издавались всевозможные грамоты, летописи, писцовые книги, указы, материалы делопроизводства и описи архивов губернских и уездных учреждений.

Предполагалось открыть эти учреждения во всех губерниях и областях, даже были разосланы в 1915–16 годах письма начальникам тех регионов, в которых еще не действовали архивные комиссии, в том числе Минской и Могилевской губерний, но открыть их не успели. Так, в журнале заседаний Черниговской ГУАК встретилось заявление об отсутствии у нее возможности рассматривать описи дел Волынской, Киевской, Подольской и Минской губерний, не имевших своих архивных комиссий (№ 6754). В журналах заседаний Тверской УАК говорилось о рассмотрении дел из архивов учреждений Виленской губернии. Ковенская ГУАК была основана в 1914 году, но не опубликовала ни одного сборника. Поэтому нас интересует прежде всего деятельность Витебской, Смоленской и Псковской ГУАК, а также всей системы комиссий в целом.

Предки современных белорусов проживали на территории, которая частично или целиком неоднократно переходила из государства в государство, а также из одного регионального образования в другое. Обратимся к информации, представленной на официальном сайте Республики Беларусь [2]. История Беларуси берет начало в каменном

веке. К IX в. относится первое летописное упоминание про город Полоцк и Полоцкое княжество, которое существовало на территории современной Витебской и северной части Минской области и главенствовало в регионе до XIII в. Далее выделяются эпохи Великого княжества Литовского, Русского и Жемойтского (XIII–XVI вв.), Речи Посполитой (1569–1795), Российской империи (1772–1917), затем через вереницу войн Белорусская ССР в 1922 году вошла в состав СССР, после распада которого в 1991 году стала независимым государством. В 1997 году был подписан договор о союзе Республики Беларусь и Российской Федерации, в 2014 году – договор о создании Евразийского экономического союза между Республиками Беларусь, Казахстан и Российской Федерацией.

Итак, предки белорусов жили на территории нескольких современных государств и в разные исторические периоды имели различные государственные языки. Это учитывалось при анализе именного и географического указателей рассматриваемого источника и выявлении тематических блоков.

Витебская губернская ученая архивная комиссия «открыта 31 мая 1909 г. В 1910 г. опубликован первый сборник научных работ членов комиссии «Труды Витебской ученой архивной комиссии» (т. I), который с 1911 г. выходил под названием «Полоцко-Витебская старина» (т. I–III, Витебск, 1911–1916). Преобладают статьи по истории Полоцко-Витебского края XI–XIX вв. <...> В 1910 г. в Витебской комиссии состояло 469 человек» [1, с. 47].

Смоленская губернская ученая архивная комиссия «была открыта 3 апреля 1908 г. Издавала сборники «Смоленская старина», Вып. I–III (Смоленск, 1909–1916), отчеты о деятельности и отдельные работы своих членов. В изданиях Смоленской УАК преобладают документы и статьи по археологии и истории Смоленского края XV–XIX вв. Особое внимание членов комиссии привлекали такие темы, как строительство города Смоленска, события Смутного времени и Отечественной войны 1812 г. (ей посвящен 2-й выпуск «Смоленской старины»), история монастырей и церквей. Многочисленные публикации посвящены Борисоглебскому монастырю, построенному на месте гибели князей Бориса и Глеба. <...> На 1 января 1912 г. в ней состояло 24 почетных и 167 действительных членов» [1, с. 505].

Псковская комиссия «открыта 11 февраля 1916 года. В 1917 г. издала 1-й и единственный выпуск «Сборник Псковской губернской ученой архивной комиссии». Выпуск включает статьи и документы по истории края XV–XIX вв., биографические и библиографические материалы, документы и статьи по истории псковского дворянства, а также описи дел из архивов местных учреждений. Особый интерес представляет «Псковский некрополь», составленный И.Н. Шемякиным» [1, с. 359].

Поскольку материалы по интересующей нас теме встречаются и в трудах других комиссий, то мы сочли целесообразным взять за основу тематический принцип и применить его ко всему корпусу источника. К сожалению, тематический указатель в нем отсутствует, но наличие именного и географического указателей оказали существенную помощь в работе. Мы выделили пять тематических блоков: язык, история (в том числе история культуры, военная и церковная), персоналии и географические названия. Следует отметить, что это распределение носит условный характер из-за взаимного пересечения групп внутри блоков.

Язык. На данный блок было направлено основное внимание автора доклада по той причине, что он работает в Институте языкознания. Как и следовало ожидать, этот блок оказался представлен минимально. Судьба белорусского народа и государственности сложилась так, что белорусский язык стал считаться не наречием или говором, а отдельным языком только в конце XIX – начале XX века, а первая грамматика была издана лишь в 1918 году. Интерес вызывают следующие пункты аннотированного указателя. Прежде всего, пункт 5789: А.В. Владиславлев. О книге Штейна, посвященной истории белорусского быта и языка. Приглашение Штейна собирать материалы о

белорусах в пределах Тверской губернии. С. 6–8 // Журнал 31-го заседания Тверской ГУАК. 15 декабря 1890 г. 10 с. Имеется в виду «Белорусский сборник» П.В. Штейна, содержащий богатый фольклорный материал. Характерно, что в самом издании упоминается не белорусский язык, как в сообщении Владиславлева, а язык «русского населения северо-западного края» (в издании 1890–1902 годов). Поскольку сфера научных интересов автора относится к социолингвистике, то его внимание привлек цикл статей В.Н. Добровольского о социальных диалектах, напечатанных в издании Смоленской ГУАК «Смоленская старина» за 2016 год: «Некоторые данные условного языка Дорогобужских мещан, калик переходящих, портных и коновалов, странствующих по Смоленской земле»; «Данные языка калик переходящих села Красного Бора Дулевской волости Жиздринского уезда Калужской губернии, записанные в с. Прудках»; «Данные условного языка портных с. Вязичья Мосальского уезда Калужской губернии»; «Некоторые данные условного языка коновалов Осташковского уезда Тверской губернии». Статьи представляют собой словари условного языка с переводом.

Исторический тематический блок составляет основное наполнение содержания трудов комиссий.

История культуры.

ГУАКИ содержат множество изданий по истории культуры в самом широком смысле. Прежде всего, следует отметить изданную в 1916 году брошюру А.П. Сапунова «Сказания исландских или скандинавских саг о Полоцке, князьях полоцких и р. Западной Двине» (№ 86), а также переведенную этим же автором с латыни работу «Способ запашки земли и посева хлебов в Белоруссии и в Великом княжестве Литовском в к. XVI – н. XVII вв.» (№ 95). Им же был сделан напечатанный в 1910 году отдельным изданием доклад «Белоруссия и белорусы» (№ 107). Регулярно печатались каталоги монет, медалей и т.п., например, номер 99. Неизменно в сфере интересов комиссий находились курганы и артефакты с их раскопок. Так, в номере 4 777 приводится обширный список курганов в ряде губерний, в том числе Виленской. Комиссии выделяли также значительные средства областному археологическому съезду на проведение раскопок (например, номер 6213). Тамбовская УАК принимала активное участие в IX-м Археологическом съезде в Вильно (№ 5305).

Привлекают внимание и отдельные описания пожертвований в музеи комиссий. Так, можно отметить пожертвованный кн. Н.Д. Голицыным «Литовский статут» (Вильно, 1588), принадлежавший Л.И. Сапеге (№ 6053). Также регулярно находят свое освещение отчеты о мероприятиях, приуроченные к юбилеям деятелей культуры, в частности, «К Пушкинским празднествам 25–27 мая 1899 г. в Святых Горах» (№ 6068).

Военная история.

Военная история занимает значительное место в наследии губернских ученых архивных комиссий. К XVI веку относятся рисунки Полоцких крепостей, построенных по повелению царя Ивана Грозного: Туровля, Красный, Суша, Козьян, Ситно, Сокол (№ 79). В номере 47 приводятся рисунок и описание крепости и города Витебска в первой половине XVII века. Номер 4329 посвящён докладу и отчету о праздновании 200-летия победы Петра I над шведами в деревне Лесной Могилевской губернии. Но наибольшее место в ГУАКах занимает Отечественная война 1812 года. Статьи о ней можно разделить на несколько групп. Прежде всего, это публикация воспоминаний ее участников, например, «Записки полковника Карпова», в которых по дням описаны сражения под Витебском, Смоленском, Бородиным, Калишем, Люценом, Бауцином и Парижем и дальнейшая служба в артиллерийских войсках (№ 48); извлечения из записок графа Карла фон Ведель «О пребывании в плену в Витебске в 1812 и 1813 гг. иностранцев-офицеров Наполеоновской армии» (№ 92), автор которых, впоследствии министр просвещения, был поручиком польского кавалерийского корпуса. Опубликованы были и записки о 1812 годе французского гражданского интенданта в Беларуси маркиза Пасторе, который более трех месяцев был Витебским губернатором. Печатались статьи об участниках войны, например,

«И.И. Лажечников в Витебске» (№ 53), «Заметка об участнике боев под Витебском, командире лейб-гвардейского конного полка генерал-майоре М.А. Арсеньеве» (№ 81), «К биографии участника боев под Полоцком, Клястицами и Чашниками, Георгиевского кавалера, генерал-майора Дмитрия Львовича Игнатьева» (№ 80). Отдельными изданиями Витебская ГУАК в 1910 году опубликовала: «Документы о французских военнопленных 1812–1813 гг. в Витебской губернии. Из дел, находящихся в архиве ВГУАК», содержащие Рапорт барона Ивана Ивановича Дибича Витебскому губернатору Ивану Францевичу Лешерну, 1812 г. (на нем. яз.) и переписку военнопленных (на фр. яз.) (№ 50); «Документы о французских военнопленных 1812–1813 гг. в Витебской губернии» (№ 96). В 1911 году также отдельным изданием была напечатана работа «1812-й год в Витебской губернии: Издание для народа» (№ 98). Вообще, сохранению и популяризации памяти этой войны все комиссии уделяли серьезное внимание. В пользу фонда на сооружение в Витебске памятника героям Отечественной войны издавались брошюры, был опубликован доклад «Памяти героев Отечественной войны, участников сражений под Витебском 13, 14, 15 июля и 26 октября 1812 г.» (№ 83) и «Торжественное открытие и освящение памятника героям Отечественной войны в г. Витебске 6 декабря 1912 г.» (№ 85). ГУАКи рассказывали своим читателям и о торжественном открытии памятника героям Отечественной войны в г. Витебске 6 декабря 1912 г. (№ 85).

Церковная история.

Немало внимания уделялось изучению церковной истории. Прежде всего, это описания монастырей и их истории, например, статья «Спасо-Преображенский монастырь в городе Витебске XVII в.» (№ 58) или обзорная статья «Памятники церковной старины в Витебской губернии и их охранение» (№ 57). Также это статьи о церковных деятелях: Полоцком архиепископе Флориане Гребницком (№ 84), основателе Оршинского монастыря Савватии Тверском (№ 5958) и др. Встретились и обзорные статьи, например, «Галицкие и литовские митрополиты XIV–XV вв. и отношение к ним епископов Полоцкой и Туровской епархий» (№ 45) или 120-страничное исследование «Иезуиты в восточной части Белоруссии с 1579 по 1772 год» (№ 75). Также печатались воспоминания паломников, например, о «Спасо-Евфросиньевских днях в Полоцке 20–23 мая 1910 г.» (№ 65).

Персоналии.

Безусловно, этот блок неразделим с предыдущими, но для удобства был вынесен нами отдельно. Из-за своеобразия истории белорусского государства многие деятели принадлежат не только истории Беларуси, но и Литвы или Польши.

«Летопись Екатеринославской УАК» в 1911 году напечатала «Новые данные по вопросу о так называемой реформе короля Стефана Батория». Стефан Баторий – польский король, полководец, основатель Академии в Вильно, позднее Вильнюсский университет (№ 1023).

В Трудах Витебской ГУАК за 1910 год имеется статья о графе Михаиле Николаевиче Муравьеве-Виленском, написанная по архивным документам 1864 года. В 1863–1864 гг. Муравьев-Виленский – военный губернатор и генерал-губернатор Гродненский, Ковенский и Минский, известен как поборник православия в Северо-Западном крае (№ 55). В третьем номере Полоцко-Витебской старины за 1916 год приводятся уже упоминаемые выше извлечения из записок маркиза Пасторе. В заметке «Из истории польских повстаний» рассказывается о Юлиане и Алене Бокшанских и приводятся прокламация Ю. Бокшанского «К крестьянам сморгожским» (имение Сморгонь Виленской губернии), а также выдержки из дневника его сестры А. Бокшанской (№ 3524).

Регулярно печатаются сведения и о менее известных фигурах. Например, это уже упоминаемые записки участников Отечественной войны М.А. Арсеньеве, А.К. Карпове и других. Есть заметка и Ф.К. Зане – польском писателе, близком друге Адама Мицкевича, основателе общества «Филаретов» (№ 2255). Заметка «И.И. Козлов – переводчик

Мицкевича» знакомит с особенностями перевода 18 сонетов А. Мицкевича (№ 4991). Сориентироваться в персоналиях помогает биографический указатель.

Также в ГУАКах представлены исторические очерки о городах и прочих населенных пунктах, зачастую с уникальными рисунками и планами, но анализ данного направления их деятельности уже выходит за рамки объема статьи, тем более что наличие в издании географического указателя значительно упрощает поиск всем, кто интересуется этой темой.

Литература

1. Писарькова, Л. Ф. Губернские ученые архивные комиссии. 1884–1923 гг.: аннотированный указатель содержания изд. / Л. Ф. Писарькова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новый хронограф, 2015. – 944 с.
2. Официальный сайт Республики Беларусь Belarus.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belarus.by/ru/about-belarus/history>. – Дата доступа: 15.08.2022 г.

*Губич Л.В., Муха Н.П.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ДЛЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ БЕЛАРУСИ

Важным условием для понимания и оценки с государственных позиций происходящих современных политических событий и процессов как в нашей стране, так и в мире в целом, является высокий уровень исторического образования граждан Беларуси. Находясь в центре Европы, любое государственное образование на территории современной Беларуси неизбежно оказывалось (и в прошлом, и сегодня) втянутым в клубок геополитических, религиозных, этнических, экономических и прочих противоречий и интересов соседних государств. Вступая в союзы (унии) то с одними, то с другими, отстаивая собственные интересы и пытаясь сохранить свою особость, правители земель Беларуси не раз были вынуждены идти на компромиссы, которые меняли как условия проживания, так и векторы развития этих земель. При этом для народов, проживающих на этих землях, менялся и государственный статус, и правовые условия, и государственный язык, и религия. Разумеется, отменялась и вся предыдущая история народов. Предлагалось, а то и приказывалось, забыть дела предков, отказаться от веры дедов и отцов, забыть их язык и начать новую историю в новых условиях с чистого листа. Однако, история народа непрерывна. Она складывается из миллионов судеб людей, живущих на своей территории, обустривающих её, скрепляется историей родов исторических личностей, передававших от поколения к поколению не только материальное имущество (землю, имения), но и главное: идеалы, веру, любовь и преданность своей земле. Гражданам современной Беларуси важно связать нить времён, представить непрерывную и неделимую историю этих земель, нужно разобраться в зигзагах и противоречиях прошлых времен, извлечь из них уроки, чтобы лучше понять настоящее и увереннее двигаться в будущее. Важное значение для повышения уровня исторических знаний, трактовки и освещения событий прошлого с позиции государственных интересов имеет применение цифровых технологий как на этапе проведения исторических исследований, так и на последующих этапах продвижения их результатов в широкое публичное пространство в доступной, а главное – современной форме с использованием всех имеющихся технических возможностей подачи информации.

1. Научный исторический базис для цифровой трансформации сведений по истории и культуре Беларуси

В 2020 г. было завершено издание пятитомного фундаментального труда ведущих белорусских историков – «История белорусской государственности» [1]. Значение проделанной белорусскими историками работы сложно переоценить. Впервые история белорусов представлена системно как непрерывный процесс развития и становления белорусского этноса и его государственности. В Центральной научной библиотеке имени

Якуба Коласа Национальной академии наук Беларуси разработана виртуальная книжная выставка [2], посвященная фундаментальному пятитомному труду «История белорусской государственности» (2018–2020 гг.). Такая выставка позволяет познакомиться с этим изданием, более подробно рассмотреть содержание каждого тома, что будет способствовать популяризации труда белорусских историков. Особое значение для понимания и знания истории Беларуси имеет сформулированный белорусскими историками новый подход к самому определению термина – государственность. Специалистами Института истории НАН Беларуси дана принципиально новая трактовка дефиниции «государственность» как внутренней потенциальной способности этнонационального сообщества и его элиты, обеспечивающей право и возможность длительного самостоятельного исторического существования и развития. Государство же – это конкретно-историческое воплощение потенциала государственности [1].

С информационной точки зрения, исходя из приведенного выше определения, государственность – это достижение этносом такого уровня человеческого и интеллектуального потенциала, который позволяет: осознать необходимость регламентации жизни, обобщить накопленный опыт поколений, сформулировать и изложить на бумаге (носителе информации) свод правил и законов, которые будут регулировать внутреннюю жизнь этноса и обеспечивать его сохранение и развитие; выдвинуть представителей, способных отстоять и защитить суверенность этноса, обладающих знаниями, способностями, волей и характером для взаимодействия с соседями, ведения внешних дел и отношений как военных, так и дипломатических, формулировании и закреплении в международных договорах (источниках данных) интересов своего народа. Потенциал государственности предполагает наличие в этносе людей: умеющих анализировать происходящее и обозначить пути в будущее; способных сформулировать цели и задачи развития общества, а также взять на себя ответственность за их реализацию; обладающих знаниями и способностями к государственному управлению и государственному мышлению, накоплению профессионализма и компетентности в этой области с передачей их следующим поколениям через отработанную систему воспитания и образования. Если этнос сумел хотя бы раз создать свое государство, а затем на историческом опыте прочувствовать его значение для организации и защиты своей особой судьбы, то он будет стремиться воссоздать вновь свое государство после любых исторических потрясений и катаклизмов для поступательного развития своей территории и проживающих на ней людей. Издание фундаментального труда белорусских историков «История белорусской государственности» [1] создает научный базис для всех последующих прикладных исследований, например, таких, как создание цифровых центров истории и культуры Беларуси различной тематической направленности. Это позволит обеспечить единый государственный подход к освещению исторических процессов и отдельных событий при разработке контента цифровых центров истории и культуры Беларуси.

2. Опыт создания цифрового центра Михала Клеофаса Огинского.

Первый опыт цифровизации историко-культурных сведений в Объединенном институте проблем информатики НАН Беларуси был получен при реализации в 2018–2020 гг. проекта «Разработать методические основы и инструментальные средства интеграции результатов историко-культурных научных исследований, инновационных ИТ-технологий и практической деятельности музейных, туристических и общественных организаций на примере создания международного цифрового центра наследия М. К. Огинского», который финансировался за счет средств республиканского централизованного инновационного фонда. Цель данного проекта состояла в разработке научно-методических подходов, которые должны были обеспечить цифровую трансформацию историко-культурных сведений, относящихся к различным научным направлениям, в совокупность структурированных данных, как основы создаваемого информационно-программного комплекса, названного «цифровой центр М. К. Огинского»

[4, 5, 6]. Главная идея данного проекта заключалась в том, что, освещая события биографии Михала Клеафаса Огинского, нашего выдающегося соотечественника, яркого представителя польско-литовского Просвещения, который оставил богатое литературное и музыкальное наследие, представлялось важным осветить исторические события и процессы, происходивших на нашей земле и в соседних странах в конце XVIII-го – начале XIX-го веков. Для формирования контента цифрового центра М. К. Огинского необходимо было базироваться на достоверную и обоснованную историческую информацию, что имеет особую государственную и социальную значимость, так как исторические события и личности нередко становятся объектами сегодняшней политической конъюнктуры и спекуляций. На основе проведенного анализа имеющихся литературных и научных источников по исследованию жизни и творчества М. К. Огинского, было принято концептуальное решение, что в качестве основного источника для формирования перечня событий его жизни, а также их нарративной трактовки будут использованы, прежде всего, мемуары самого Михала Клеафаса Огинского «О Польше и поляках с 1788 года до конца 1815 года», том 1 и 2, которые были впервые опубликованы на французском языке в 1826 г., а на русском языке изданы в Беларуси в 2015 г. [3]. Выработанный информационный подход к описанию событий жизни М. К. Огинского определяется главным слоганом проекта: «Жизнь... Судьба... Время». На время жизни М. К. Огинского пришёлся крах феодальных отношений, основанных на землевладении и земледельческом технологическом укладе, и начало промышленно-индустриальной эпохи, развитие рыночных отношений и формирование буржуазно-демократических общественных слоёв, классов и государств, составляющих и сегодня, в основном, как политическую карту мира, так и политический ландшафт этих стран. На эту эпоху приходится бурный рост и становление системы просвещения всех слоев общества, развитие народного образования, создание университетов и академий наук, многочисленные фундаментальные открытия в науке, технические изобретения, которые составили основу научно-технического облика нашей современности. Главным геополитическим событием того времени, оказавшим важнейшее значение и на судьбу М. К. Огинского, стал раздел и исчезновение с карты мира Речи Посполитой, в состав которой входило бывшее Великое Княжество Литовское, на большей части земель которого располагалась современная Беларусь. Вхождение в состав Российской империи этих территорий означали для них изменение вектора цивилизационного развития, что определяет современный облик Беларуси, как пограничной территории между западной и русской цивилизациями. Поскольку данная работа направлена, прежде всего, на просветительство и поднятие уровня исторических знаний самых разных слоев граждан Беларуси, для представления собранных сведений с учетом интересов конкретных пользователей были сформулированы следующие принципы подачи материала: наглядность – максимальное использование изображений (рисунков, картин, портретов) для иллюстрации текста, для графического представления результатов анализа различных данных; иерархичность подачи информации от краткого представления к развернутому: максимально краткая формулировка события; приведение информации, которая подтверждает краткую формулировку; приведение дополнительной информации для справки, расширяющая подтверждающую информацию; тематическая направленность, что означает подачу информации в различных ракурсах: классификация данных в пространственно-временных координатах; сортировка по определенным признакам для различных категорий пользователей; дискретность изложения, которая заключается в том, что выделяется или формируется логически завершённый фрагмент текста, который заносится в виде строки таблицы в базу данных. Это позволяет дополнять, изменять сведения из источников или справочные материалы.

Практическими результатами данного проекта, зарегистрированными в государственном реестре прав на результаты научной и научно-технической деятельности (НТД) являются: веб-сайт для представления эпохи, биографии и наследия

М. К. Огинского в киберпространстве на основе сложно структурированной базы данных; комплект презентаций для автономного представления событий эпохи и биографии М. К. Огинского в музеях, библиотеках, учреждениях образования, состоящий из 20 (двадцати) презентаций объемом 717 слайдов; методические рекомендации по развитию, сопровождению и освоению результатов цифрового центра М. К. Огинского в образовательной, музейной и туристической деятельности. В Беларуси имеется много памятных мест с туристским потенциалом, связанных с именем М. К. Огинского. Реализация данного проекта позволит расширить туристические возможности и повысить привлекательность историко-культурных достопримечательностей Беларуси.

3. Развитие идей от цифрового центра Огинского к цифровому центру истории и культуры Беларуси

Опираясь на полученные теоретические и практические результаты цифрового центра М.К. Огинского, авторы поставили следующую цель по цифровизации сведений по истории и культуре Беларуси, масштабируя временные рамки рассматриваемых исторических событий и расширяя круг исторических персоналий, участвовавших в этих событиях. Такая работа выполняется в рамках задания «Методы, алгоритмы, архитектура и технологии цифровизации историко-культурной информации» государственной программы научных исследований на 2021–2025 годы «Цифровые и космические технологии, безопасность человека, общества и государства» на 2021–2025 годы, подпрограмма: «Цифровые технологии и космическая информатика», раздел: «Цифровая платформа «умного города» и региона», начатая в 2021 году. Ставится задача – развить разработанный для цифрового центра М. К. Огинского ряд принципов отбора, классификации исходных данных, а также метод и форму их представления в цифровой форме для более широкого представления историко-культурных сведений с учетом их последующего использования в различных областях: просветительской, туристической, образовательной деятельности, работе библиотек и музеев различного профиля. Непрерывность истории лучше всего прослеживается на примере нескольких поколений потомков по прямой линии представителей знатных родов, которые из поколения в поколение на протяжении веков играли значимую роль в жизни разных государств, которые возникали и исчезали на определенной территории. Примером такого знатного рода для истории современной Беларуси, служит род князей Огинских, самым знаменитым из которых является Михал Клеофас Огинский. Поэтому в основу формирования контента для цифрового центра истории и культуры Беларуси будет положена история его предков по прямой линии. Это определяет временные координаты проводимых исследований (вторая половина XVI века – конец XVIII века) и пространственные границы сведений, подлежащих цифровизации (история земель ВКЛ в составе Речи Посполитой).

Основная цель создания цифрового центра истории и культуры Беларуси – это популяризация исторических знаний, собранных и представленных комплексно, системно, на строго научной базе, показывающих непрерывный исторический процесс развития белорусского этноса и государственности на землях Беларуси. Следует подчеркнуть практическую направленность сбора и цифрового представления исторических сведений с целью их использования в работе учреждений культуры (музеев, библиотек), в туристической деятельности, в образовательных процессах школ, колледжей. Сейчас в условиях роста национального самосознания народов в противовес идеям глобализации, как никогда раньше, стало ощутимо стремление людей понять духовные ценности прошлого своего народа в органичной связи с жизненной биографией своих великих предшественников.

Литература

1. История белорусской государственности : в 5 т. / Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т истории ; [редкол.: А.А. Коваленя (гл. ред.) и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2018–2020. – 5 т.
2. Виртуальная книжная выставка «История белорусской государственности» [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://csl.bas-net.by/resursy/istoriya-belorusskoi-gosudarstvennosti.asp>. – Дата доступа: 12.07.2022.

3. Мемуары Михала Клеофаса Огинского, О Польше и поляках с 1788 года до конца 1815 года / пер. с фр. Е. А. Чижевской, Л. А. Казыро. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 2 т.

4. Губич, Л. В. Михал Клеофас Огинский и его время. Цифровизация истории для развития туризма в Беларуси / Л. В. Губич // Матер. I Междун. науч.-практ. Конф. «Перспективы развития туризма в современных условиях: мировые тенденции и региональные контексты» (Минск, 28 сентября 2021 г.). – Минск : А. Н. Варкасин, 2021. – С. 290–297.

5. Муха Н. П. Реализация научно-методического цифрового центра М. К. Огинского / Н. П. Муха // Матер. XI Межд. науч.-техн. Конф. «Информационные технологии в промышленности, логистике и социальной сфере» (ITI'2021 Минск, 26–27 мая 2021 г.). – Минск : ОИПИ НАН Беларуси. – С. 114–116.

6. Губич, Л. В. Цифровой центр М.К. Огинского: подходы, методы, решения / Л. В. Губич, Н. П. Муха // Матер. VII Междун. конгресса «Библиотека как феномен культуры»: Краеведение и страноведение в сохранении культурного разнообразия (Минск, 21–22 октября 2020 г.). – Минск, 2020. – С. 104–109.

Донских С.В.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

КОММОДИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ В ПОСТСОВЕТСКИХ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Понятие коммодификации культуры является относительно новым для отечественных социально-гуманитарных наук, которые начали использовать этот термин лишь в начале XXI в. Коммодификация стала еще одним заимствованием из интеллектуального багажа англоязычных (западных) исследователей актуальных социокультурных процессов. Однако в процессе рецепции в русскоязычные (постсоветские) исследования произошла трансформация содержания данного понятия и нивелирование его позитивных аспектов, что отрицательно сказалось на перформативном потенциале понятия коммодификации культуры.

Британские социологи Н. Аберкромби, С. Хилл и Б. С. Тернер определяют коммодификацию как «процесс, в ходе которого все большее число различных видов человеческой деятельности обретает денежную стоимость и фактически становится товарами, покупаемыми и продаваемыми на рынке». Развитие капиталистических отношений требует все большей коммодификации и ведет к «вытеснению духовных и человеческих ценностей денежными» [1, с. 259]. Британский исследователь культурных индустрий Д. Хезмондалш рассматривает коммодификацию культуры как «исторический процесс, благодаря которому культурные объекты и услуги все больше производятся для продажи и покупки на капиталистических рынках, расширяющихся во времени и пространстве», а также подчеркивает неразрывную связь коммодификации культуры и индустриализации культуры – вытеснение творчества культурным производством и культурными индустриями [2, с. 422–423].

Впервые артикулированная в западных исследованиях 80-х гг. XX в. проблема коммодификации вскоре стала рассматриваться большинством ученых в негативном ключе. Неизбежным следствием трансформации социокультурных феноменов в товар является его последующая продажа, т. е. переход права собственности. Пока проблема коммодификации культуры касалась преимущественно объективированных культурных феноменов (артефактов), связанных с авторскими правами – книг, сувениров, грампластинок и т. п. – в коммодификации видели лишь угрозу для аутентичности и качества культурной продукции. По мере того, как процессы коммодификации охватывали нематериальные и соматические сферы культуры – национальные традиции и этнокультурные маркеры идентичности, тела и части тела человека (донорские органы), любовь и деторождение (суррогатное материнство) – коммодификация стала интерпретироваться как угроза самим основаниям человеческой культуры и морали [3, 4]. Именно негативные последствия и угрозы коммодификации культуры стали

рассматриваться русскоязычными (постсоветскими) исследователями как содержательные основания данного понятия, ставшего по преимуществу нормативным, а не дескриптивным. При этом игнорировался потенциал коммодификации для популяризации отечественного культурного наследия и привлечения внебюджетного финансирования в сферу культуры [5, 6, 7].

По существу, в научной литературе критике подвергается не сам процесс коммодификации, но его последствия. Превращение каких-либо общественных благ (в первую очередь здравоохранения и образования), значимых для идентичности сообщества этнокультурных традиций или феноменов общечеловеческого культурного наследия в товар для глобальных рынков не является самоцелью, но средством для его последующей продажи, т. е. – приватизации. В результате процесс, который начинается как коммерциализация с целью извлечения прибыли завершается отчуждением создателей или производителей от результатов своего труда.

Следует отметить, что русскоязычные (постсоветские) исследователи не видят разницы между коммодификацией и коммерциализацией – подчинения деятельности целям извлечения прибыли. Смирившись с коммерциализацией культуры, они рассматривают коммодификацию как модный термин, синоним коммерциализации, либо как крайние, социально неприемлемые проявления коммерциализации культуры. Отождествление понятий коммерциализации и коммодификации скрывает от исследователей особенности и эвристический потенциал последнего. В английском языке для обозначения товаров чаще всего используются два слова: «goods» и «commodities». В качестве выставленных на продажу товаров (goods) могут выступать любые предметы, даже самые уникальные (аукционы произведений искусства и редких артефактов). Термин «commodities» используется для обозначения т.н. биржевых товаров, которые производятся в больших объемах, имеют глобальный спрос, реализуются крупными партиями на биржах, обладают стандартными потребительскими свойствами и взаимозаменяемостью. Для биржевых брокеров не важна страна происхождения больших партий хлопка, сахара или кофе. Важно их востребованность как товаров в глобальном масштабе, стандартное качество и возможности перепродажи. Таким образом, понятие коммодификации применимо не к любым формам создания культурных произведений на продажу (коммерчески успешные перформансы или выставки), но лишь к серийному, крупнотоварному производству с прицелом на глобальный рынок [8].

В данном контексте нельзя согласиться с моделью коммодификации, которую предложил американский культурный антрополог И. Копытофф, а впоследствии взял за основу авторитетный представитель постколониальных исследований А. Аппадураи. Данная модель основана на противопоставлении коммодификации (в русском переводе «товаризации» как создания однородных стоимостей) и сингуляризации (в русском переводе «уникализации»). И. Копытофф утверждает, что уникальное и единичное не подлежит обмену, что является серьезным заблуждением. В современном капиталистическом обществе все подлежит обмену, но уникальные артефакты будут продаваться не через глобальные торговые сети, а посредством аукционов произведений искусства с целью извлечения максимально возможной прибыли. Как показывает практика, в этом случае шансы на их последующее изъятие из обращения (демонстрации публике, открытого режима использования) на порядок выше, нежели для коммодифицированных произведений культуры, изначально созданных или сформированных для продажи массовому потребителю. Коммодификация призвана удовлетворить массового потребителя, а сингуляризация рассчитана на крайне ограниченное элитарное или престижное потребление. Возможно, что именно по этой причине И. Копытофф использовал чисто экономический термин «коммодитизации», обозначающий процесс перехода продукта из фирменной или марочной категории в рядовой или типичный продукт [9, с. 139–145]. Впоследствии для социально-гуманитарных наук базовым стало понятие «коммодификации», а термин

«коммодитизация» применяется только в маркетинге.

Следует отметить, что процесс коммодификации артефактов и феноменов культуры, создаваемых здесь и сейчас (*contemporary literature and arts*), не вызвал особых затруднений с точки зрения права и морали. Самым ярким примером успешной коммодификации культуры является современная южнокорейская популярная культура. В сентябре 2021 г. редакция Большого Оксфордского словаря английского языка включила в него сразу 26 новых слов корейского происхождения, которые связаны с получившими широкое распространение в глобальном масштабе южнокорейской поп-музыкой, ТВ сериалами, фастфудом и субкультурой блогеров. Очевидно, что для провайдеров современной массовой культуры южнокорейская продукция оказалась вполне комплиментарной и взаимозаменяемой относительно англоязычного мейнстрима, а объемы культурной продукции достаточными для формирования круглосуточных программ вещания или ассортимента культурной продукции.

Сосредоточив свое внимание на маргинальных и асоциальных аспектах коммодификации культуры, отечественные исследователи оставили без внимания возможности, которые открывает коммодификация для сохранения и популяризации культурного наследия. Аутентичные формы культуры не продаются на глобальных культурных рынках и остаются неизвестными для зарубежных потребителей культурной продукции. Коммодификация – это не только сознательная коммерциализация культурной продукции или творчества. Это придание ей товарной формы, наиболее привлекательной и удобной в глазах потенциального массового потребителя.

Без процесса коммодификации или имплементации отдельных ее элементов у любой современной культуры есть только один путь развития – музеефикация. Но человек не может жить в музее. Музеефицированные национальные культуры будут вытесняться в повседневной жизни зарубежной культурной продукцией. В идеале, процесс музеефикации позволяет отбирать лучшее и аутентичное с целью его сохранения, изучения и презентации посредством изъятия из повседневных практик. Коммодификация делает результаты культурного творчества и/или производства комплиментарными социокультурным практикам современного человека. Дискуссионным остается вопрос насколько допустимы при этом трансформации аутентичных форм культуры?

Очевидно, что процесс коммодификации культуры должен адаптировать результаты культурного творчества и/или производства к актуальным моделям потребления культуры. В первую очередь, он должен быть ориентирован на широко понимаемую современную сферу досуга, включая ее эссенциальное ядро – международный туризм (досуг *par excellence*). Вторым направлением коммодификации культуры является ее цифровизация (диджитализация), которая для современных креативных индустрий зачастую выступает как единственно возможная форма существования, а для более респектабельной «индустрии наследия» – мощным маркетинговым инструментом [2, с. 109–110].

Таким образом, сравнительно поздняя рецепция понятия коммодификации в отечественных социально-гуманитарных науках привела к серьезному искажению эвристического и перформативного потенциала данного понятия. В силу объективных исторических обстоятельств русскоязычные исследователи в 80–90-х гг. XX в. пропустили момент становления понятия коммодификации, когда оно применялось в узком и операциональном смысле для описания процесса производства и тиражирования культурной продукции, востребованной и конкурентоспособной на глобальных культурных рынках. В начале XXI в. отечественные ученые познакомились с актуальными работами западных коллег, которые стали крайне широко рассматривать процессы коммодификации применительно не только к культурным и/или креативным индустриям, но также к основополагающему для этнокультурной идентичности малых народов наследию, общественным благам (образование и здравоохранение), телу человека (индустрия донорства). Поздние версии расширительного и негативного толкования

процесса коммодификации не позволил отечественным ученым в должной мере осмыслить и изучить ее положительный потенциал в плане ревитализации культурного наследия в условиях современного общества – производства коммерчески успешной культурной продукции для сферы досуга. Очевидно, что без коммодификации культурного наследия единственной формой его сохранения становится музеефикация. Нисколько не умаляя значение музеефикации культурного наследия следует подчеркнуть, что процессы коммодификации культурного наследия позволят обеспечить устойчивое и адекватное современным социокультурным трендам развитие национальной культуры.

Литература

1. Аберкромби, Н. Социологический словарь / Н. Аберкромби, С. Хилл, Б. С. Тернер. – М. : ЗАО «Издательство «Экономика», 2004. – 620 с.
2. Хезмондалш, Д. Культурные индустрии / Д. Хезмондалш. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. – 456 с.
3. Rethinking commodification: cases and readings in law and culture / Eds. M. M. Ertman and J. C. Williams. – New York: New York University Press, 2005. – 450 p.
4. The Marketization of Society: Economizing the Non-Economic / Eds. U. Schimank and U. Volkmann // Welfare societies conference paper 2012. – Bremen : Forschungsverbund “Welfare Societies”, 2012. – 124 p.
4. Бердышева, Е. С. От критики к аналитике: коммодификация жизненно важных благ как актуальная исследовательская проблема в новой экономической социологии / Е. С. Бердышева // Экономическая социология. – 2012. – Т. 13. – № 1. – С. 67–85.
5. Карпова, Г. А. Коммодификация нематериального культурного наследия в системе услуг культурного туризма / Г. А. Карпова, Л. И. Хорева // Сервис в России и за рубежом. – 2016. – Т. 10. – Вып. 9. – С. 6–14.
6. Фортунатова, В. А. Идеология коммодификации и стратегии современного образования / В. А. Фортунатова, А. А. Никитина // Вестник Волгоградского государственного университета. – Сер. 7. Философия. – 2017. – № 1. – С. 54–61.
7. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>. – Дата доступа: 31.07.2022.
8. Копытофф, И. Культурная биография вещей: товаризация как процесс / И. Копытофф // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. Вахштайна. – М. : Изд. дом «Территория будущего», 2006. – С. 134–167.

Дорожкин А.С.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ИСТЕРНИЗАЦИЯ И ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ КАК ВЕКТОРЫ КУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Первые десятилетия XXI века ознаменовались усилением тенденции к мировой интеграции практически во всех общественных сферах, что нашло свое отражение, в том числе и в активизации международного культурного сотрудничества. Вследствие этого создается базис для формирования социокультурной системы, которая может приобрести в будущем общемировой характер. Вместе с тем, уже сегодня, определяется бытование культурной глобализации как масштабного феномена и актуального объекта исследований.

Как отмечает российский философ М. А. Корытина, культурная глобализация пришла на смену прежней парадигмы цивилизационного развития, а ее сущность раскрывается посредством формирования «общечеловеческого пространства с единым для всего мира вектором развития, нормами, стереотипами, шкалой ценностных ориентиров, правил и предписаний» [3, с. 381]. Однако, по нашему мнению, вопрос о наличии единого, не имеющего альтернативных форм, вектора культурного развития мировой цивилизации, как на современном этапе, так и в перспективе, остается открытым и требует дополнительной разработки со стороны культурологов, этнологов, социологов, философов, политологов и исследователей из смежных отраслей научного знания.

В связи с этим актуальным представляется проведение комплексного теоретико-методологического анализа, который позволит определить существующие подходы к изучению процесса глобализации, его сущностные основания, ключевые характеристики,

а также особенности, определяющие культурную динамику в условиях обозначенного процесса, в том числе ряд специфических тенденций социокультурного развития обществ и этнокультурных фреймов.

Одним из первых ученых, который конкретизировал свою позицию касательно динамики культуры и культурной глобализации, был И. Валлерстайн. Известный философ выдвинул тезис: «глобальная культура так же реальна и призрачна, как и любая так называемая местная культура» [1].

При этом И. Валлерстайн сделал важное уточнение: термин «культура» он использовал «в смысле, традиционно применяемом антропологами, как систему ценностей и основных правил, которые, сознательно и бессознательно, управляют поощрениями и наказаниями в обществе, а также создают систему иллюзий, которые должны убеждать членов общества в его легитимности» [1].

Согласно ученому, первичным является аспект «призрачности» глобальной культуры, который логично и закономерно выстраивается по отношению к ней, как к единообразному для всего мирового социума феномену, и основывается на ее отрицании ввиду отсутствия возможности унифицировать духовную сферу многочисленных наций, этносов и сообществ. Развивая эту мысль, И. Валлерстайн концентрировал внимание на том обстоятельстве, что «в рамках любой миросистемы всегда найдутся ее представители, которые по тем или иным причинам не принимают ценности данной геокультуры» [1].

Следует отметить, что ученый не только выражал скептическое отношение к глобализации в целом, отмечая снижение темпов протекания многих глобальных процессов, но и в определенной степени отрицал возможность культурной глобализации, как минимум, с учетом ее идеологических оснований в авторской трактовке. Однако, обращаясь к аспекту «реальности» в исследованиях глобальной культуры, И. Валлерстайн, отмечал, что «само по себе проповедование религиозных, секулярных или правовых глобальных норм поведения по сути уже может претендовать на существование глобальной культуры» [1].

Наряду с рассмотренным дуальным подходом к изучению культурной глобализации сформировалось направление в исследованиях, представители которого изучают ее как «неизбежный» процесс, определяемый совокупностью мировых социокультурных и экономико-политических трансформаций, среди которых следует выделить увеличение числа миграционных потоков. В данном случае, представляется корректным говорить о закономерном увеличении количества людей, которые меняют регион долгосрочного пребывания и/или постоянного проживания, но при этом не перестают быть носителями своей национальной культуры.

В частности, согласно австрийскому социологу П. Бергеру, культурная глобализация неизбежна, но развитие данного процесса не может проходить по одному определенному сценарию. Так, по мнению ученого, глобализация определяет проявление реакций со стороны локальных культур на формирующуюся глобальную (в определении П. Бергера – американскую) культуру, которая претендует на замену определенных национальных соответствий. Как отмечает П. Бергер, немаловажен и тот факт, что указанные реакции имеют свои особенности в разных регионах мира – «от полного принятия новой культурной парадигмы до полного ее отвержения» [5, с. 15].

Еще одним, пока слабо поддающимся прогнозированию, последствием от «столкновения» глобализации и локализации культуры сегодня становится оформление реакционных движений. Их деятельность направлена на поиск таких путей преобразования пространства современной культуры, которые могли бы выступить приемлемой альтернативой тотальной вестернизации, которая, в самом общем виде, представляет собой процесс принятия ценностей и культурных элементов, а также распространения и усвоения идей, технологий, институтов, стилей жизни по западному «образцу» в незападных странах.

Для детального описания подобных реакций П. Бергер активно использовал термин

«альтернативная глобализация», который трактовался ученым как формирование «глобальных контркультурных движений, возникающих за пределами Запада и оказывающих на него все более сильное влияние» [5, с. 19].

В данном контексте интерес представляет научная точка зрения культуролога Ю. В. Чернявской, согласно которой «на современном этапе социокультурного развития проявляются две противопоставленные тенденции – активное заимствование инокультурных ценностей, с одной стороны, трансляция исконных ценностей, с другой, что приводит к формированию «аксиологического парадокса» [9, с. 36]. Вместе с тем, как отмечают российские культурологи А. А. Накрохина и О. Ф. Морозова, «несмотря на то, что аксиосфера этнической культуры представляет собой круговорот динамических и стабилизирующих ценностей, в своих границах она константна: это постоянство задается центральной зоной культуры, фильтрующей вновь поступающие ценности, исходя из соответствия «ценностному каркасу» [6].

В свою очередь, согласно российскому культурологу А. И. Голышеву, в культуре любого сообщества «содержатся схожие ценности и идеалы, общепринятые нормы и правила поведения людей, которые воспринимаются как всеобщие, общечеловеческие» [2, с. 75]. С таких позиций этнические культуры остаются самотождественными и не теряют самобытности в ходе многовекового развития, поскольку процесс заимствования достаточно фрагментарен: ценности других культур заимствуются частично и выборочно, а зачастую – принимаются лишь их элементы. Вполне логично, что рассмотренный формат заимствований может выполнять в контексте динамики культуры две противоположные функции: или содействовать освоению новых культурных элементов, ценностей и практик, или подвергать уже бытующие в ней элементы, ценности и практики глубокой «консервации».

С точки зрения реализуемых функций одним из крайне негативных проявлений подобного взаимодействия культур в таком случае представляется разрушение инокультурными заимствованиями сформированного ранее аксиологического базиса принимающей их культуры. Развивая данную мысль, обратим внимание на точку зрения российского культуролога О. В. Одеговой, согласно которой «западная культура в субъективистско-идеологическом ракурсе позиционируется как безальтернативно универсальная (в негативной коннотации этого термина), когда ее механизмом выступает вестернизация» [7, с. 131].

Вследствие этого, в процессе формирования глобальной культуры как источника общечеловеческих ценностей, в качестве угрозы и специфических деструктивных проявлений вестернизации могут быть рассмотрены «технизм» и «бездуховность», обозначенные в свое время выдающимся философом О. Шпенглером [10].

Указанные выше противоречивые последствия глобализации стали объектом исследований, проведенных доктором философских наук А. В. Матецкой, которая в результате комплексного анализа пришла к следующему выводу: «феномен "альтернативной глобализации" говорит о том, что "Запад" выступает не только в качестве "донора" и "поставщика смыслов" для других культур, но и сам подвергается ответному воздействию» [4, с. 228].

Очевидно, что в процессе выявления специфики процесса глобализации в целом и культурной глобализации в частности, нельзя отрицать наличие множества культур с вековыми традициями, среди которых китайская, японская, русская, индийская, исламская и другие. Следовательно, согласно О. В. Одеговой, представляется некорректным тезис «глобализация (и ее порождение – глобальная культура) эквивалентна вестернизации» [7, с. 132].

Во многом данный тезис нивелируется зарождением и дальнейшим оформлением дискурса об истернизации – процессе мирового развития, противоположном вестернизации (изначально в политической и экономической сферах). Одним из первых ученых, высказавшихся о таком полярном проявлении хода глобализации, стал

американский социолог и политолог С. Хантингтон. Автор концепции этнокультурного разделения цивилизаций утверждал, что «после окончания холодной войны мировая политика начала меняться в сторону превращения незападных цивилизаций в активного творца мировой истории» [8, с. 53].

Принимая во внимание роль восточных стран как независимых акторов в глобальных процессах, а также с учетом таких характеристик Востока как «духовность», «гармония» и «альтернативность», можно выдвинуть предположение о том, что в скором времени западная культура не будет рассматриваться в качестве исключительно доминирующей. Похожие идеи уже входят в круг междисциплинарных научных интересов современных ориенталистов и, очевидно, получат в ближайшем будущем должное теоретико-методологическое обоснование.

Таким образом, на современном этапе оптимистические настроения исследователей касательно культурной глобализации раскрываются в рассмотрении данного феномена как естественного и реально возможного процесса, в ходе которого на добровольной основе должны утвердиться общечеловеческие ценности. В свою очередь единая аксиологическая система будет выполнять интегрирующую функцию при формировании общемировой культуры. Следует отметить, что, по мнению многих авторитетных исследователей, глобальная культура будет базироваться на западных ценностях, которые заменят ценности национальных культур или будут «сосуществовать» с ними в обновленном аксиологическом пространстве.

В противовес данному подходу выдвигаются теории, учитывающие аспект «призрачности»: они основаны на отрицании возможности формирования глобальной культуры, которая предполагает необходимость унификации духовной сферы многочисленных наций, этносов и сообществ.

В связи с этим следует отметить, что современный этап мирового социокультурного развития характеризуется проявлением двух разнонаправленных тенденций: заимствования и трансляции культурных ценностей. Не менее важным для дальнейших исследований динамики культуры представляется факт наличия как минимум двух векторов мирового культурного развития – вестернизации и истернизации. В свою очередь оформление дискурса об истернизации в качестве альтернативного «сценария» развития мировой культуры становится, на наш взгляд, тем ключевым фактором, принятие во внимание которого позволяет не рассматривать вестернизацию как единственно возможный путь формирования глобальной культуры или эквивалентный этому процесс.

С таких, достаточно противоречивых позиций, оптимальным представляется «срединный» путь глобализации культуры, при котором культура станет действительно общемировой, будучи основанной на признании общечеловеческих ценностей в результате эффективных, взаимовыгодных и приемлемых для всех сообществ (с позиций их целостности) международных практик и коммуникаций в сфере культуры.

Литература

1. Валлерстайн, И. Глобальная культура – спасение, угроза или миф? [Электронный ресурс] / И. Валлерстайн ; пер. с англ. К. Бородинского // ПОЛИС. – Режим доступа: <https://clck.ru/sG4pz>. – Дата доступа: 11.07.2022.
2. Голышев, А. И. Глобализация: культурологический подход / А. И. Голышев // Вестник Псковского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. – 2014. – № 6. – С. 70–81.
3. Кобылина, М. А. Культурная глобализация: феномен, сущность, противоречия процесса / М. А. Кобылина // Известия Саратовского Университета. Серия : Философия. Психология. Педагогика. – 2016. – Т. 16. – № 4. – С. 381–387.
4. Матеевая, А. В. Социология культуры / А. В. Матеевая. – Ростов н/Д. : РГПУ, 2006. – 260 с.
5. Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире / под ред. П. Бергера, С. Хантингтона ; пер. с англ. В. В. Сапова ; под ред. М. М. Лебедевой. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 382 с.
6. Накрохина, А. А. Заимствование этнических ценностей и прогресс культуры [Электронный ресурс] / А. А. Накрохина, О. Ф. Морозова // Архив электронных ресурсов Сибирского федерального университета. – Режим доступа: <https://clck.ru/gvZyp>. – Дата доступа: 06.05.2022.

7. Одегова, О. В. Глобальная культура: миф или реальность? / О. В. Одегова // Язык и культура : сб. ст. XXVII Международной научной конференции (26–28 октября 2016 г.). – Томск : НИ ТГУ, 2017. – С. 130–135.

8. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон ; пер. с англ. Т. Велимеева. Ю. Новикова. – М. : АСТ, 2003. – 603 с.

9. Чернявская, Ю. В. Этнические ценности и прогресс культуры: к проблеме заимствований / Ю. В. Чернявская // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. – 2007. – № 4. – 2007. – С. 36–43.

10. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2-х т. / О. Шпенглер ; пер. с нем. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. – Минск : Попурри, 2019. – 704 с.

Елисеева И.А.

(Российская Федерация, г. Орск)

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОСНОВА НАВРСТВЕННОСТИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ

Современные процессы, происходящие в мире, накладывают свой отпечаток на формирование нравственных и моральных ценностей молодого поколения. Одним из важнейших составляющих в данном вопросе выступает культурное наследие нации, влекущее за собой самоуважение и непрерывность идентичности, насыщение смысловым содержанием и ценностью, величие нации, гордость за свою страну.

Культурное наследие – это те неизменные ценности, которые составляют суть духовности нации, имеющие глобальное значение для развития культуры, и самое главное, выступающие важной основой для формирования нравственно совершенной личности. В эру, когда многие ученые озабочены бездуховностью, вопросы сохранения и популяризации культурного наследия выходят на первый план.

Современное телерадиовещание, к сожалению, характеризуется безостановочным потоком сюжетов, демонстрирующих жестокость, насилие, убийства. Не менее плачевный опыт обнаруживается и в области беллетристики. Новое поколение впитывает в себя подобные сомнительные ценности, не имеющие ничего общего с высокой нравственностью, моральными идеалами и принципами. Самоотверженность, подвижничество, гуманизм, требовательность – это те незыблемые принципы, которые задают направление нравственной деятельности. Такие моральные ценности как счастье, смысл жизни и свобода, выступающие личными ориентирами жизни человека и общими целями нравственной деятельности, являются главным регулятором морального поведения, чувств и мыслей человека.

Культурное наследие же, наоборот, знакомит человека с высокой художественностью, пропагандирует и внедряет в сознание нового поколения моральные нормы, выступая механизмом регуляции поведения молодых людей, создавая образцы норм и правил поведения, согласно стратегическим идеалам и традиционной этике национального опыта.

Очень опасно подвергать устои человеческой цивилизации всевозможным социальным экспериментам, которые вполне могут разрушить ее, что влечет за собой крушение мировоззренческих ценностей, духовных ориентиров, основных жизненных позиций людей. В следствии чего происходят изменения и деформация родовых черт как отдельной личности, так и этноса в целом, концентрируя в себе огромный потенциал социальной энергии.

Не секрет, что цивилизованность нации определяется, в первую очередь, ее отношением к культурному наследию. В связи с вышесказанным, первостепенным становится необходимость поддержания самобытных этнических культур, ибо именно культурное наследие позволяет народу не забывать и соблюдать традиции своего прошлого, а именно черпая духовные силы, развивая себя, а также погружаясь в вопросы познания других культур, интеграции в единую общечеловеческую культуру, тем самым запуская процесс самообразования и самопознания. Очевидно, что именно из

самобытности народных культур и формируется непреходящее единство культурных ценностей народов, что указывает на сущностное значение сохранения и защиты культурного наследия самых разных народов, увековечивания культурной самобытности наций, и, что не менее важно, обеспечения равенства их культур.

Уважение, ценностное восприятие, заботливое отношение к культурному наследию своей нации, стремление к его популяризации, формированию патриотического настроя среди молодого поколения вместе с толерантным, почтительным восприятием и бережным отношением к ценным элементам других культур является фундаментом, краеугольным камнем человеческой цивилизации, дающим возможность дальнейшего развития и процветания, побед и достижений, гордости за достояние и наследие. Именно популяризация культурного наследия нации поднимает человеческую духовность на небывалую высоту, раскрывает духовный потенциал молодого поколения, способствует диалогу культур, ибо имеет самую тесную связь с духовным бытием самого народа, его самосознанием и самовыражением.

Культурное наследие является не чем иным, как стержнем, на котором зиждется связь, диалог разных поколений. Погружаясь в изучение родной, а затем и мировой культуры, человек впитывает образцы поведения, нравственные идеалы, духовные ценности, сущностные идеи, что в совокупности ведет к полному, всеобъемлющему осмыслению и принятию духовно-нравственных принципов, универсальных идей добра, мира, патриотизма истины, справедливости и равенства. Именно эти вселенские ценности ориентируют побуждения и мотивы человека, интересы и цели личности, и, в конечном счете, образуют ее духовность.

*Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ІКАНАГРАФІЯ АБРАЗОЎ УСПЕННЯ МАЦІ БОЖАЙ НА БЕЛАРУСІ

У дадзеным артыкуле разгледжаны абразы Успення Маці Божай, зафіксаваныя аўтарамі ў храмах Беларусі падчас навуковых экспедыцый, а таксама з некаторых музейных калекцый. Аналізуюцца найбольш адметныя творы, вылучаюцца асаблівасці іканаграфіі, тэхнікі выканання і дэкаратыўнага аздаблення.

Успенне Маці Божай – адно з найстаражытнейшых дванадзясятых хрысціянскіх святаў, ужо ў IV ст. яно згадваецца ва ўсіх календарых. Першапачаткова свята адзначалася 18 студзеня, але ў некаторых месцах – 15 жніўня. Пры імператары Маўрыкіі (582–602) было ўстаноўлена агульнае святкаванне – 15 (28) жніўня.

Згодна падання, у адзін з дзён, калі Марыя малілася на Елеонскай гары, арханёл Габрыэль абвясціў аб хуткім завяршэнні яе зямнога шляху і перасяленні на неба. У дзень смерці Прасвятой Дзевы Марыі апосталы з розных краін зямлі па яе просьбе былі дастаўлены на воблаках у Іерусалім. З’явіўся сам Хрыстос з анёламі і святымі, каб перанесці душу Марыі на неба. Пасля таго, як Маці Божая спачыла, апосталы перанеслі яе цела праз Ерузалем у Гефсіманскі сад і пахавалі паміж трунамі яе бацькоў і Іосіфа Абручніка. Падчас гэтай працэсіі адзін з іудзейскіх святароў Аўфоній хацеў скінуць цела Маці Божай на зямлю, аднак, калі ён толькі датыкнуўся да ложка, яго рукі былі адсечаны нябесным мячом помсты Божай. Пасля таго, як Аўфоній раскаяўся і паверыў у Хрыста, яго рукі зрасліся. Апостал Фама з’явіўся толькі на трэці дзень і вельмі сумаваў, што не змог развітацца з Маці Божай. Дзеля такой магчымасці, апосталы адсунулі камень ад магільнай пячоры і адкрылі труну, але ўбачылі там толькі пахавальныя покрывы. Тым жа вечарам, пасля малітвы, яны ўбачылі Божую Маці над сабой у ззянні нябеснай славы і зразумелі, што яна ўзнеслася на неба [1].

Іканаграфія Успення сфармавалася ў візантыйскім мастацтве на падставе апакрыфічных тэкстаў. Звычайна ў цэнтры кампазіцыі знаходзіцца ложка з паміраючай

Маці Божай. Вакол яго прадстаўлены апосталы, як правіла, па шэсць – каля ўзгалоўя і ў нагах. Сярод іх таксама паказаны свяціцелі (колькасцю ад двух да шасці і болей). Над ложама Маці Божай размешчаны Хрыстос у Славе, які прымае яе душу ў выглядзе спавітага немаўля. Перад ложама могуць знаходзіцца свечачнікі з запаленымі свечкамі, як сімвал малітвы да бога, альбо ўслончык з туфлямі – сімвал завяршэння зямнога шляху Багародзіцы. Тут жа можа быць паказана сцэна, дзе арханёл Міхал адсякае мячом рукі іудзейскаму святару Аўфонію ў верхняй частцы кампазіцыі анёлы нясуць на воблаках апосталаў з розных бакоў зямлі. Уверсе, па цэнтры прадстаўлена ўзнясенне Маці Божай у выглядзе душы ці ў цялесным вобразе. Выява Успення павінна была наглядна паказаць святасць Багародзіцы, якая праявілася ва ўсёй паўнаце ў момант яе смерці. Гэта фактычна не смерць, а засненне, якое суправаджалася незвычайнымі з’явамі. Так, згодна аднаму з апокрыфаў, апостал Фама, які спазніўся, атрымаў з рук Маці Божай пояс падчас яе ўзнясення на неба, аб чым і паведаміў астатнім апосталам.



Мал. 1(а,б). Абраз “Успенне Маці Божай”; 1650 г., дошка, тэмпера, 119,5х96; в. Олтуш Брэсцкай вобл.

Найбольш старажытным абразом з’яўляецца ўсім добра вядомае “Блакітнае Успенне” (дошка, тэмпера, 113х88), што ў 1914–1917 гг. было вывезена з Мінску ў Маскву вядомым збіральнікам старажытнарускага іканапісу І. Астравухавым, а зараз знаходзіцца ў Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі. Яно падрабязна апісана ў шматлікіх манаграфіях і мае кананічную іканаграфію, за выключэннем сцэны з Аўфоніем. У публікацыі беларускага даследчыка Аляксандра Ярашэвіча выказана добра аргументаваная гіпотэза наконт яго беларускага паходжання [2].

Яшчэ адзін разгорнуты кананічны варыянт Успення (мал. 1а) рэалізаваны на абразе 1650 г. (частка подпісу з датай знаходзіцца знізу рамы) з в. Олтуш Брэсцкай вобл., які захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ) [3]. У цэнтры, абапал ложа з выявай Маці Божай, засланага чырвонай посцілкай з залатым раслінным аздабленнем, басанож стаяць апосталы на чале з Пятром (з кадзілам у правай руцэ) і Паўлам, які абапіраецца на ложа. Таксама бачны тры свяціцелі. Над ложама, у залатой мандорле з язычковым ззяннем і шасцікрылым серафімам зверху, знаходзіцца Хрыстос разам з двума анёламі са свяцільнікамі, які трымае на пакрытых чырвоным хітонам руках душу Маці Божай у выглядзе спавітага дзіця. Перад ложама змешчана сцэна адсячэння рук Аўфонію арханёлам Міхалам. У верхняй частцы абраза плывуць воблачкі з паяснымі выявамі апосталаў і анёлкаў. У самым версе, у нябеснай сферы, на троне сядзіць Маці Божая, якая ўручае свой пояс апосталу Фаме (мал. 1б). Двое анёлаў трымаюць над галавой Марыі карону; такі элемент з каранацыяй Маці Божай сустракаецца пераважна на ўніяцкіх і каталіцкіх абразях, як, напрыклад, на абразе Успення Маці Божай са Слонімскага раёна (другая палова XVIII ст., дошка, алей, 157х87), дзе ў верхняй частцы абраза Хрыстос разам з Богам Айцом ускладаюць карону на Дзеву Марыю пасля яе ўзнясення на неба.



Мал. 2. Абраз “Успенне Маці Божай”; XVII ст., дошка, тэмпера, 130х100; г. Крычаў Магілёўскай вобл.

Фактычна на ўсіх астатніх абразях, што адносяцца да канца XVII – пачатку XIX стст., прадстаўлена больш спрошчаная кампазіцыя Успення Маці Божай. У гэты перыяд большасць храмаў на Беларусі былі ўніяцкімі, абразы ў іх адрозніваюцца разнастайнасцю як непасрэдна ў іканаграфіі, так і ў тэхніцы выканання і дэкаратыўным аздабленні. Так, на абразе з г. Крычава Магілёўскай вобл. (мал. 2) адсутнічаюць апосталы на воблаках і выява Дзевы Марыі пасля ўзнясення на неба.

Затое павышанай дэкаратыўнасцю вылучаецца ложа Багародзіцы, упрыгожанае чырвонымі і блакітнымі кветкамі. Розны па ляўкасу раслінны фон таксама ўспрымаецца як дадатковы элемент святочнасці. Яшчэ больш у мажорнай святочнай гаме выкананы храмавы абраз Успення (мал. 3), што знаходзіцца ў наваколіцах Брэста і створаны ў канцы XVII – пачатку XVIII стст. Ад кананічнай кампазіцыі ён адрозніваецца адсутнасцю анёлаў са свяцільнікамі абапал Хрыста і выявы ўзышоўшай на неба Дзевы Марыі. Замест яе, у самым версе абраза, лунае Святы Дух. Звяртае на сябе ўвагу сцэна адсячэння рук Аўфонію, які апрануты ў аблачэнне кальвінскага прапаведніка, што з’яўляецца адной з прыкмет для атрыбуты абраза [4]. Фактычна па такой жа спрошчанай іканаграфічнай схеме выканана кампазіцыя абраза з Шарапоўскага іканастаса (другая палова XVIII ст., дошка, тэмпера, 59х30), які захоўваецца ў НММ. Выявы арханёла Міхала і Аўфонія непараўнальна зменшаны, а аблачэнне апошняга падобна да аблачэння Аўфонія на папярэднім абразе.



Мал. 3. Абраз “Успенне Маці Божай”; канец XVII – пачатак XVIII стст., дошка, тэмпера, 117х94; Брэсцкая вобл.

Асаблівасцю іканаграфіі групы абразоў з Усходняй Беларусі з’яўляецца незвычайнае размяшчэнне фігуры Хрыста з душой Дзевы Марыі на руках. Ён не стаіць за ложа Багародзіцы, а ўзносіцца на воблаках у атачэнні анёлаў, як на храмавым абразе з Віцебскай вобл. (XVIII ст., дошка, змешаная тэхніка, 115х70). У самым версе, таксама на воблаках, знаходзіцца паясная выява Саваофа, які бласлаўляе. Апосталы стаяць фактычна ў адну лінію за ложа Маці Божай. Сцэна адсячэння рук Аўфонію паказана з павышаным дынамізмам: апошні, з жахам на твары, як бы ўцякае ад Арханёла Міхала. На абразе з в. Місяцічы, што на ўсходзе Брэстчыны (XVIII ст., дошка, тэмпера, 110х67; НММ), падобная кампазіцыя адрозніваецца адсутнасцю анёлаў вакол Хрыста, які ўзносіцца на неба з душой Дзевы Марыі, і выявы Бога Айца, а таксама сцэны пакарання Аўфонія.

Затое ложа Маці Божай упрыгожана букетамі ружаў. Асаблівасцю абраза з в. Бешанковічы Віцебскай вобл., які знаходзіцца ў зборах Дзяржаўнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, з’яўляецца тое, што ў якасці душы Багародзіцы Хрыстос трымае на руках не спавітае дзіця, а поўнараставаю фігурку жанчыны са складзенымі ў малітоўнай позе рукамі. У верхняй частцы абраза Маці Божая у суправаджэнні анёлаў на воблаках узносіцца на неба. У сцэне пакарання Аўфонія яго аблачэнне таксама, як і на вышэйразгледжаных творах, нагадвае кальвінскага прапаведніка.



Мал. 4. Абраз “Успенне Маці Божай”; сярэдзіна XVIII ст., дошка, тэмпера, 71х39; в. Аброва Брэсцкай вобл.

На больш позніх абразях з Брэстчыны (першая палова XIX ст., палатно, алей, 120х80) сустракаецца варыянт, дзе душа Дзевы Марыі знаходзіцца ў самастойным палёце да Хрыста, які сустракае яе ўверсе на воблаках. Ложа з цэлам Маці Божай размешчана па дыяганалі, перад ім знаходзяцца двое ўкленчаных апосталаў. Яшчэ на адным абразе з Брэстчыны (XVIII ст., дошка, тэмпера, 92х65) Хрыстос сустракае на небе саму Марыю, якая ўжо ўзнеслася цялесна, і вядзе яе ў Царства нябеснае. У цэнтры кампазіцыі, на звычайным месцы Хрыста, размешчаны тры свяціцелі і апостал Павел, які ў жалобе абапёрся правай рукой на ложа Багародзіцы. На пярэднім плане – два вялікія свечнікі з запаленымі свечкамі.

Таксама на Беларусі сустракаюцца абразы, іканаграфія якіх фармальна зыходзіць да Кіеўскага Успення (мал. 4; НММ). Адметнай асаблівасцю такіх твораў з’яўляецца выява Евангелля перад ложа Багародзіцы, якое закрывае адтуліну, дзе знаходзяцца часткі мошчаў сямі святых пакутнікаў, што былі закладзены ў падмурак пры будаўніцтве Успенскай царквы ў Пячэрскім манастыры. Асаблівай дэталью прадстаўленага абраза

з'яўляецца наяўнасць Усёбачнага Вока.

Такім чынам, іканаграфія абразоў Успення Маці Божай у храмах Беларусі, што сфармавалася на падставе кананічнага візантыйскага мастацтва, пачынаючы з канца XVII ст. і да пачатку XIX ст. набывае шэраг кампазіцыйных асаблівасцей, абумоўленых як пераходам пераважнай колькасці праваслаўных храмаў ва ўніяцкія і ўздзеяннем заходнееўрапейскага мастацтва, так і праяўленнем творчых асаблівасцей мясцовых іканапісных майстэрняў.

Літаратура

1. Поселянин, Е. Богоматерь. Описание Её земной жизни и чудотворных икон / Книга I. – М., 2002. – С. 109–128.
2. Ярашэвіч, А. А. Унебаўзятая // Наша вера / – 2000. – № 3. – С. 24.
3. Высоцкая, Н. Ф. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. – Мінск, 1992. – Іл. 26.
4. Хадыка, Ю. В. Аб датаванні групы помнікаў канца XVI – пачатку XVII ст. // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці. – Мінск, 1984. – С. 30.

Киселевич А.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РАЗРАБОТКА ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ

В современных реалиях развития информационного общества становится насущной задача представления и образной персонификации субъектов информационного пространства как юридических, так и физических лиц, их объединений и ассоциаций. Немалое количество предприятий прибегают к созданию фирменного стиля для выполнения следующих задач: узнаваемость, запоминаемость, визуальное восприятие, удобство чтения и т.д. Они, в свою очередь, помогают с представлением зрительной оболочки самопрезентации самой компании, где визуальный язык позволяет дать информацию того же названия предприятия не только текстовым значением, а также образным – шрифтовым, цветовым и другими способами показа. Перед началом работы над фирменным стилем для ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» (далее – Центр) были выделены следующие задачи: 1) разработать логотип Центра; 2) подобрать шрифтовое, цветовое и графическое оформление Центра на его интернет-сайте; 3) разработать фирменный бланк Центра; 4) разработать бланк письма Центра (электронный и текстовый); 5) разработать знаки для филиалов Центра.

Исходя из вышеперечисленных задач, был определён ход работы, на основе которого строилась дальнейшая разработка фирменного стиля предприятия: 1. поиск, просмотр и подбор аналогов; сбор информации по современным вариантам и способам трактовки дизайна; 2. анализ содержания деятельности Центра, подбор материала и начало разработки визуального стиля на основе изученных данных; 3. определение способов работы над заданием; завершение подбора необходимого материала для работы; 4. начало работы над эскизами логотипа, поисковый подбор основных возможных цветовых сочетаний, поиск визуального стиля; 5. работа над проверкой исполняемых работ над форматом, соответствии требованиям, графическим исполнением.

Решение такого ряда вопросов начинается с базовой подготовки, проведения сбора информации о структуре Центра, разбора тематики его деятельности. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы выполняет научные исследования в областях искусствоведения, этнографии, этнологии, фольклористики, языка и литературы, относится к Отделению гуманитарных наук и искусств Национальной Академии Наук Беларуси. Данное научное учреждение осуществляет деятельность по следующим направлениям: 1) изучение этнокультурных процессов на территории Беларуси,

межэтнических связей белорусов, русских, украинцев и других народов в области материальной и духовной культуры. Разработка проблем истории и теории белорусского искусства, антропологии культуры; 2) изучение системы белорусского языка на различных этапах его развития. Проведение социолингвистических, сопоставительных и сравнительно-типологических исследований. Подготовка словарей белорусского языка, в том числе переводных белорусско-инославянских и инославянско-белорусских; 3) выявление и анализ основных тенденций и закономерностей исторического и современного литературного процесса. Изучение проблем истории литературы и литературных связей в славянском мире и за его пределами. Исследование литературного наследия Беларуси, в т.ч. подготовка академических изданий собраний сочинений классиков белорусской литературы, литературных памятников.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к выводу, что значительная часть работы приходится на работу с историко-культурным наследием, сохранившимся до нашего времени, работой над ним, сохранением и изучением на возможных уровнях. Это помогает нам разобраться в визуальном представлении работы организации для лучшей и наиболее подходящей версии или варианта [1, 2].

В соответствии с данными задачами, были подобраны определённые программы для последующей работы над цифровым оформлением стиля (Figma, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator), а также информационные ресурсы, которые помогли наиболее точным образом подойти к пониманию дальнейшей работы [3].

Известно, что Центр исследований белорусской культуры языка и литературы НАН Беларуси включает научную экспозицию Музея древнебелорусской культуры (создан в 1977 году). Это уникальное место, фонды экспозиции признаны национальным научным достоянием. В экспозиции музея можно познакомиться с историей развития материальной культуры, искусства на территории Беларуси от доисторических времен до современности. В фондах музея хранятся самые большие в стране коллекции икон, художественных тканей (в том числе фрагменты слущих поясов), уникальных народных костюмов, деревянной скульптуры, бытовой керамики, изделий из стекла и многое другое, чем можно и нужно гордиться белорусам. Собрания музея рассказывают об основных вехах исторического развития искусства и культуры белорусов, о наиболее значимых памятниках от каменного века до конца XX столетия. Важно, что экспонаты музея – оригинальные, собранные в процессе экспедиционной работы сотрудников Центра и его прямых предшественников [4].

Древность имеет множество богатых и интересных цветовых ассоциаций. Ознакомившись с экспонатами в Музее древнебелорусской культуры, можно наметить вывод, что наиболее подходящими вариантами цветовых сочетаний стали оттенки охры и насыщенного коричневого цветов. Вместе с белым, они придают ощущение чистоты, при этом здесь ощущается ассоциация с древней материальной и нематериальной культурой. На данный момент такие цветовые сочетания представляются наиболее характерными для узнаваемости и возможности прямых ассоциаций с раскопками, иконами, предметами обихода.

На основе ознакомления с построенным ассоциативным рядом источников белорусской культуры, относящихся к Центру, был разработан его логотип. В основу информационного ряда, через графический язык легли образы: белорусские куклы-обереги, ассоциации с крышами старых деревянных домов, а также ассоциации с геометрическими упрощенными формами традиционного белорусского орнамента. В совокупности, удалось создать новый знак-символ, который даёт возможность новой узнаваемости простым графическим решением и исполнением, включающим элементы, отсылающие к традициям.

Под данный знак был подобран шрифт, который хорошо сочетается на данном этапе и восполняет недостающую текстовую часть обработки информации на уровне восприятия.

Поисковая часть работы первоначально велась графическим образом, на бумаге, графитным карандашом в эскизных версиях, с последующим переводом в электронный формат. При доработке подбирались варианты, наиболее сохраняющие пропорции, более подходящие для решения поставленных задач.

Работа над значками велась преимущественно в программном пакете Adobe Illustrator. Основные итоги выполненной работы оформлены в виде нескольких вариантов цветной слайдовой презентации.

Литература

1. Цэнтр ісследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <http://cbell.basnet.by/rus/>. – Дата доступа: 10.10.2022.
2. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы: 60 год з дня заснавання / рэд. кал. А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск: Права і эканоміка, 2017. – 238 с.
3. Лазуко, Б. А. Помнікі мастацкай культуры Беларусі, Памятнікі художественной культуры Беларусі, Cultural artefacts of Belarus / Б. А. Лазуко, Л. Е. Агеева, Д. Е. Бобровский. – Мінск: Беларусь, 2012. – 411 с.
4. Музеі Беларусі разам з Белкарт / Музеі г. Мінска і Мінскай вобласці: Музей дзевянабеларускай культуры [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <https://www.museums.by/muzei/muzei-g-minska-i-minskoy-oblasti/muzei-drevnebelorusskoy-kultury/>. – Дата доступа: 10.10.2022.

Киштымов А.Л.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПАМЯТНИКИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Исследование выполнено в рамках проекта «Уровни и формы самоидентификации деятелей науки и культуры Беларуси XIX–XX вв.» (договор с БРФФИ № Г21-110 от 01.07.2021 г.

Понятия «индустриальное наследие», «памятники науки и техники», «промышленная архитектура» и «промышленная археология» сравнительно недавно вошли в гуманитарный дискурс Беларуси. Эти явления сравнительно молоды. Временные рамки представляющего интерес промышленного наследия в основном простираются от начала времён промышленной революции, т.е. со второй половины XVIII в. и до наших дней.

В международной теории и практике понятие «индустриальное или промышленное наследие» сформировалось уже сравнительно давно, и с каждым годом расширяет сферу своего использования. Этот вид культурного наследия получил официальное признание в кругах специалистов по охране и использованию историко-культурного наследия и определил направление деятельности как государственных, так и отдельных общественных организаций, занимающихся непосредственно вопросами ревалоризации, охраны и использования индустриального наследия.

Индустриальное наследие состоит из останков промышленной культуры, которые имеют историческую, технологическую, социальную, архитектурную или научную ценность. В качестве таких памятников выступают промышленные здания и производственные машины, мастерские, фабрики и заводы, шахты и площадки для обработки и переработки сырья, объекты инфраструктуры, в первую очередь – памятники, связанные с историей путей сообщения, а также помещения, используемые для общественной деятельности, связанной с промышленностью. Особое отношение сформировалось к индустриальным культурным ландшафтам.

Промышленная революция почти два столетия оказывала доминирующее воздействие на развитие человечества. При этом вероятно, что мемориализация индустриального наследия – это последняя стадия развития индустриального общества и показатель того, в какой степени новая социально-экономическая среда нуждается в нём.

Как ни парадоксально, сегодня отношение к индустриальным памятникам является

весьма наглядным показателем зрелости постиндустриального общества. Промышленные объекты не просто закрываются или модернизируются. Они переводятся в разряд памятников, меняют свое начальное предназначение – из сферы экономики переходят в сферу культуры. Причем, иногда такие изменения имеют кардинальный характер – под музеи идут вокзалы или электростанции.

Например, Музей прикладного и изобразительного искусства Орсе в Париже имеет крупнейшую коллекцию французской живописи и скульптуры периода 1848–1914 гг. Основу всех собранных произведений искусства составляют труды импрессионистов и постимпрессионистов. Экспозиции включают в себя предметы архитектуры, живописи, скульптуры, мебели, а так же фотографии и экспонаты, связанные с музыкой. Первоначально в этом здании находился железнодорожный вокзал с примыкающей к нему гостиницей в самом центре столицы. Это был первый электрифицированный вокзал, открытый 28 мая 1900 г. В 1971 г. здание хотели разрушить, но этого не случилось. В 1977 г. французское правительство приняло решение основать музей Орсе в здании вокзала. В 1986 г. один из величайших музеев мира торжественно открыл свои двери для посетителей.

Лондонская галерея модернистского и современного искусства входит в группу галерей Тейт, в которых выставляется национальная коллекция британского искусства с 1500 года по сегодняшний день. В галерее находится коллекция произведений мирового искусства, созданных с 1900 года. Эта галерея входит в десятку самых посещаемых художественных музеев мира. Музей открыт в 2000 году в помещении бывшей электростанции Bankside Power Station.

Музей Блэк Кантри (Black Country Museum) в окрестностях Бирмингема – крупнейший в Великобритании комплекс сохраненного индустриального наследия, открыт для посетителей с 1978 г. Аналогичный музейный комплекс, посвященный истории индустриального района Рур «Westfälisches Industriemuseum», существует в земле Северный Рейн-Вестфалия (ФРГ).

Начало широкой музеефикации техники пришлось на вторую половину XIX в., на период возникновения крупной промышленности, роста сети железных дорог и обострения промышленной конкуренции между европейскими странами. Первым в 1857 г. оформился научно-технический музей в Лондоне. В 1863 г. такой музей создается в Вене, в 1868 – в Кракове, в 1872 – в Москве, в 1874 – в Нюрнберге, в 1876 – в Берлине, в 1877 – в Гамбурге, в 1879 – в Дрездене, Лейпциге, Франкфурте, в 1883 – в Будапеште, в 1903 – в Мюнхене, в 1908 г. – в Праге.

Сегодня крупнейшие научно-технические музеи имеют мировую известность: Чикагский музей науки и промышленности, Швейцарский музей транспорта, Музей науки и техники в Пекине, Музей транспорта в Лондоне, Музей науки и техники Ла Виллет в Париже.

В странах Западной Европы и в США разработана методика по оцениванию и определению оптимальных способов сохранения промышленного наследия. Методика основывается на цивилизационно-технологической теории, которая получила широкое распространение в социологии и политэкономии в 1950-1960-е гг.

Именно в Великобритании в 1960-е гг. начал формироваться Международный комитет по сохранению индустриального наследия (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH)). Вначале это была общественная организация жителей индустриальных центров, которые выступали за сохранение промышленных объектов как историко-культурных памятников и важных элементов социокультурной среды обитания общества. Важность этой проблемы поднималась на государственном уровне. По инициативе Комитета в 1974 г. состоялся первый международный конгресс.

Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) подтвердила культурную значимость этого вида ландшафта, включив в 1997 г.

в список Всемирного историко-культурного наследия ландшафты добывающих отраслей – соляные месторождения Австрии, разработки, которые определили развитие города Хальштатт и процветание целого района («Культурный ландшафт Хальштатт Дахштайн»). С тех пор список ЮНЕСКО пополнился более чем на 20 объектов культурного индустриального ландшафта.

Таким образом, в настоящее время за пределами Беларуси накоплен довольно богатый опыт изучения, сохранения и использования в культурно-туристической деятельности не только отдельных объектов индустриального наследия, но и исторических индустриальных ландшафтов. Для Беларуси это также актуально. Однако на этом пути у нас пока делаются только первые шаги.

Мы можем гордиться тем, что в числе четырёх отечественных памятников, включенных в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, есть и памятник научно-технического наследия – Дуга Струве.

Памятники науки и техники – «вещи века», уникальный исторический источник, свидетельство изобретательности и мастерства наших предков. Это и старейшая в Восточной Европе вычислительная машина, изготовленная в XVIII в. в Несвиже, и часы первой в Европе часовой мануфактуры в Дубровно, и канал Огинского на водоразделе Балтийского и Черного морей.

В Республике Беларусь, как, впрочем, и в бывшей БССР, нет, и не было ни одного государственного научно-технического музея. С некоторой долей условности, единственным исключением в этом отношении может считаться Музей книгопечатания в Полоцке, чья экспозиция частично рассказывает о технике и технологии типографского дела.

В 2017 г. первых посетителей приняла постоянная экспозиция «Минская конная железная дорога» Музея истории города Минска. В структуру этого музея входит также экспозиция «Каретная», посвященная истории гужевого транспорта Минска губернского периода.

Существует и ряд интересных ведомственных музеев – железнодорожного транспорта, связи, Музей медицины, Музей истории НАН Беларуси. И, так называемые, музеи «Трудовой славы» ряда крупных промышленных предприятий.

Удачным опытом сохранения научно-технического наследия следует признать создание Музея пожарного и аварийно-спасательного дела МЧС РБ. Его экспозиция, включающая более 5 000 экспонатов, в том числе и старинной пожарной техники, располагается в здании старейшего пожарного депо Беларуси (Минск, ул. Городской Вал, 12).

Но это не может в полной мере компенсировать отсутствие Национального музея техники или Политехнического музея. Отсутствуют также и мемориальные музеи, посвященные деятельности отдельных творцов науки и техники.

На негосударственном уровне существует несколько общественных объединений любителей памятников науки и техники, из которых наиболее активно и плодотворно действует клуб «Победа». В основном в круге его интересов образцы авто-мототехники.

Отдельные научно-технические реликвии сохранились в коллекциях государственных музеев различного профиля. Это памятники метрологии, часы различных типов, образцы продукции белорусских предприятий. Имеется ряд крупных частных коллекций, в основном памятников часового дела и образцов фототехники. Однако эти коллекции слабо атрибутированы и недоступны посетителям.

Удачный опыт частной реконструкции старинных белорусских ремесел и производственных процессов осуществлен в музее усадьбы «Дудичи» – «Дудutki».

Переходной или, может быть, первой стадией сохранения индустриального наследия является промышленный туризм. Сегодня проведение экскурсий на производство практикуют пивзаводы «Аливария», «Криница», Лидский пивзавод, кондитерские фабрики «Слодыч», «Коммунарка», минский Хлебозавод № 6, Туровский

молочный комбинат, завод «Молочный мир», БЕЛАЗ, Минский тракторный завод, завод холодильников «Атлант», стеклозавод «Неман», фабрика «Слуцкие пояса».

Неотъемлемым свойством памятников науки и техники является их культурно-историческое и эстетическое значение, как своего рода образов, символов прошедших времен. Именно в этом качестве используется военная техника времен Великой Отечественной войны. Установка этой техники на пьедесталы является самым массовым в Беларуси примером сохранения памятников научно-технической культуры.

В качестве мемориалов на железных дорогах Беларуси используется ряд образцов железнодорожного подвижного состава, чаще всего – паровозов. Гораздо реже в таком качестве используются автомобили, самолеты и трактора.

Особое место в классификации памятников науки и техники занимают, так называемые, недвижимые памятники. К ним относятся старинные фабричные и заводские комплексы (приоритет здесь принадлежит производственным корпусам Добрушской бумажной фабрики, чья история насчитывает более 150 лет), белорусские усадьбы с сохранившимся комплексом хозяйственных построек (лучшими образцами таких поместий являются Щорсы в Кореличском районе и Лужки-Городец в Шарковщинском районе). Отдельную группу памятников аграрной производственной техники составляют водяные и ветряные мельницы.

Обширный комплекс памятников техники в Беларуси связан с историей ее путей сообщений. Станционные дома (почтовые станции), старинные верстовые столбы, некоторые мосты, сохранившийся в ряде мест облик белорусских дорог, трактов – вот краткий перечень памятников дорожного строительства. Мемориальное значение приобрел со временем облик белорусских железных дорог там, где сохранились старые вокзалы, станционные сооружения, депо, водонапорные башни. Вторая половина XVIII – первая половина XIX в. оставили на белорусской земле уникальные памятники гидротехнического строительства. Это действующий Днепро-Бугский канал, канал Огинского (Неман-Припять), Березинская водная система (Западная Двина-Березина), Августовская водная система (Неман-Висла) на стыке белорусских и польских земель.

Работа республиканской лаборатории историко-культурного наследия Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси позволила выявить уникальный комплекс памятников белорусской металлургии конца XVIII – XIX вв. (первый в Беларуси металлургический завод в Вишнево, Воложинский район; памятное место – металлургический и машиностроительный комбинат в Старинке, Славгородский район; металлургический завод в Клетнице и Рудне Налибокской, Столбцовский район).

Сегодня история науки и техники Беларуси, как и сохранение ее научно-технических реликвий, не относится к числу ведущих направлений отечественной исторической науки и музейного дела. Даже на первичном уровне не ведется выявление, изучение и систематизация уже собранных памятников науки и техники, нет отечественных сводов и каталогов, позволяющих эффективнее вести поиск и укреплять основы охраны этих памятников. По-прежнему остается актуальной задача создания Национального политехнического музея, отраслевых и мемориальных музеев науки и техники.

Для Республики Беларусь, где в качестве приоритетной выдвинута задача модернизации экономики и, соответственно, повышения статуса специальностей инженерно-технического профиля, внимание к ее промышленному (индустриальному) наследию может иметь и прикладное, практическое значение. То есть, программы по сохранению промышленного наследия могут интегрироваться в проводимую политику экономического развития. Не следует забывать и о возможностях использования индустриального наследия для развития туристического бизнеса.

СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА ЗАПАДНОГО ПОЛЕСЬЯ

Создание современной одежды на основе комплексного изучения белорусского традиционного костюма – перспективное направление в отечественном моделировании. Обращение к этническим мотивам в дизайне костюма выделяется многообразием художественных решений. Интерпретация первоисточника происходит путем его переосмысления, основанного на ассоциативном восприятии автора. Поскольку этот процесс индивидуален, творческие работы каждого дизайнера будут отличаться, несмотря на то, что они вдохновлялись одним историческим источником [1, с. 7].

Белорусский традиционный костюм по-разному интерпретируется в работах современных дизайнеров. Некоторые из них идут по пути прямого цитирования первоисточника и его элементов. Другие модельеры из-за поверхностного отношения к белорусскому народному костюму игнорируют характерные художественные черты его образа. Вопрос применения в современном дизайне одежды силуэтно-пластических, художественных и конструктивных особенностей традиционного белорусского женского костюма на сегодняшний день является актуальным. В работе сделана попытка разработать новые концептуальные подходы для решения этой проблемы на примере изучения трех вариантов традиционного женского костюма Западного Полесья: ивацевичского, кобринского и малоритского.

Подробный анализ локальных костюмных комплексов способствует появлению новых творческих идей, которые могут быть использованы для создания модной одежды. Основной задачей, которую ставит автор, является корректное переосмысление конструктивных, колористических, орнаментальных особенностей традиционного белорусского костюма и создание на их основе современных модных образов. Самобытность стиля в работе дизайнера может быть выражена через использование традиционного для белорусской одежды материала – льна, переработку форм и конструкций творческого источника, своеобразие техник ручного ткачества и вышитого декора. Далее будут рассмотрены разработанные автором предложения по использованию в современном дизайне одежды художественных и конструктивных особенностей трех женских строек Западного Полесья.

Наряду с изучением ивацевичского женского костюма, велся поиск новых, созвучных времени, дизайнерских решений. К основным средствам художественной выразительности ивацевичского женского костюма можно отнести силуэт, конструкцию, композицию и цветовое сочетание.

Домотканое полотно, используемое при изготовлении аутентичного костюма, выделяется необычайной тонкостью и белизной. Это подчеркивало легкость и изящество женского образа. В создании современной модели одежды могут применяться производственные льняные ткани, сохраняющие цвет, плотность и фактуру материала первоисточника. Использование натуральных тканей в производстве актуальной одежды – одна из модных тенденций 2022 года. Предпочтение отдается материалам, произведенным из экологически чистого сырья [2].

Все предметы аутентичного костюма имеют простой рациональный крой. Наполнение основных форм и посадка по фигуре осуществлялись за счет сборок. В создании модной одежды по мотивам ивацевичского женского костюма могут быть применены принципы «экологического дизайна», которые заключаются, в том числе, и в умеренном потреблении ткани при создании одежды. Тема отходов производства на сегодняшний день – одна из важных проблем. Поэтому предлагается проектирование одежды без сложных членений, форма которой будет создаваться при помощи таких

способов конструктивного моделирования как сборки, складки, зашпы и драпировки.

Силуэтно-пластическую композицию ивацевичского костюма замужней женщины завершает полотенечный головной убор. Наметка придавала женщине особый национальный образ. Интерес дизайнеров к традиционным головным уборам разных этносов также прослеживается в модных тенденциях 2023 года. Для создания дизайнерского головного убора за основу могут быть взяты тонкость материала и форма повитой ивацевичской наметки. Они будут подчинены новому пластическому решению (трансформации в капор, косынку или капюшон).

Многослойность традиционного строя (на длинную сорочку надевалась юбка, на нее – фартук) может быть интерпретирована дизайнерами. В современных модных тенденциях модельеры часто обращаются к нестандартным вариантам наслоения одежды: сочетают брюки с платьем или юбкой, одно платье надевается поверх другого, плечевая одежда завязывается на бедрах и т.д. Но при использовании принципа многослойности необходимо учитывать утонченность и сдержанность женского ивацевичского ансамбля и избегать контрастных крупных объемов в современном костюме и его элементах.

Декор всех предметов ивацевичского женского строя объединяет легкость и асимметричность композиций из простых полос, которые концентрируются на оплечьях и нижней части ансамбля, подчеркивая самобытность костюмного комплекса этого района. В разработке современной одежды могут быть учтены и эти яркие черты. Дизайнеры в своих творческих коллекциях часто «смешивают» разные по композиции принты как в костюме, так и в одной вещи. Асимметричность декора может быть дополнена кроем современной одежды. В модных тенденциях последних лет активно применяется «апсайклинг» – создание новой одежды из старой, без производственной переработки. Эта тенденция также связана с разумным потреблением, характерным и для создания первоисточника. Апсайклинг позволяет сочетать в одной вещи вариативность декора и его размещения. При этом сохраняется принцип рациональности в проектировании одежды.

Рукоделие – одна из главных модных тенденций 2022 года. Техника плетения «спрэнг», в которой выполнены ивацевичские ажурные чепцы, может быть использована для создания и декорирования современных предметов одежды и аксессуаров. Также ажурные элементы могут быть применены в качестве декора головных уборов. Помимо самой техники плетения, в изготовлении одежды и аксессуаров может найти отражение выразительный орнамент первоисточника, состоящий из продольных полос контрастных цветов – белых, красных и черных.

Для разработки моделей современной одежды по мотивам женского костюма Кобринского района определены следующие пути.

Величественность образа традиционного женского кобринского костюма подчеркивалась его силуэтно-пластическим решением. В современном дизайне одежды должны быть учтены основные пропорции и пластика форм аутентичного костюмного комплекса: длина и объем рукавов сорочки, ширина юбки-макси и фартука. Предметы аутентичного костюма могут быть интерпретированы в другие виды одежды (силуэт традиционной женской сорочки может служить основой для современного жакета или платья, форма юбки использоваться в брюках и т. д.). Благородство и величественность образа кобринского ансамбля созвучно модным тенденциям 2022 года. На сегодняшний день актуальны силуэты костюмов, напоминающие об исторических эпохах.

Особую образность кобринским женщинам придавали повитые на их головах платы. Модной тенденцией сезона осень-зима 2023 в сегменте головных уборов являются платки и косынки. Вариативность ношения современных платков подчеркивает индивидуальность женщины. Их можно завязать под подбородком или на затылке, обвить вокруг шеи или носить в дуэте с другим головным убором (капюшоном, шляпой с полями, беретом и т.д.).

Многообразие способов ношения аутентичного костюма в современном дизайне одежды может быть отражено не только в сложной многослойности образа, но и в полном

перевоплощении предметов ансамбля (одежда-трансформер). Современная сорочка может трансформироваться в юбку, шорты или сумку, рукава платья изменять свою форму и т.д. Благодаря уникальной конструкции, практически каждую вещь можно использовать разными способами. Таким образом, можно создать «бесконечный» гардероб, что созвучно рациональному подходу к одежде у кобринских женщин.

Живописность кобринского строя может найти отражение в сочетании полихромных тканей в современном костюме. Ведущими цветами в первоисточнике являются белый, насыщенно-красный, серебристо-серый. В кобринской поясной одежде – андараках – наряду с темно-красным, использовался и желтый цвет. Он придавал мягкость и яркость колориту ансамбля. Компания «Pantone» в этом году определила перечень следующих модных цветов: огненно-красный, темный оранжево-красный, горчичный, солнечный желтый. Помимо остромодных ярких цветов, «Pantone» включил в палитру модных оттенков сезона осень-зима 2022–2023 ряд базовых цветов: притененный белый, средне-серый, кремовый белый [3].

Этнический декор – одна из модных тенденций последних лет. Его узоры отличаются красочностью и разнообразием. Каждый год дизайнеры вносят в свои коллекции новые самобытные идеи. Изящный характер, соотношение пропорций и композиционное размещение орнамента кобринского традиционного костюма будут созвучны принципам современного декорирования одежды.

Традиционный для первоисточника материал – сотканная вручную ткань, может стать лейтмотивом коллекции модной одежды и аксессуаров. Ручное ткачество и вышивка придадут современному костюму особую изысканность и сделают его притягательным для близкого рассмотрения. Современные дизайнеры стремятся сохранить тактильные ощущения от исторического образца, однако, при создании коллекций могут использовать новые составы и технологии. Модельеры придерживаются идеи о том, что на смену «быстрой моде» должны прийти вещи, вызывающие настоящие чувства.

Источниками вдохновения в создании современной интерпретации малоритского женского костюма могут служить характерные особенности этого ансамбля.

Одежда Малоритского района кроилась из более плотного домотканного материала, чем в Кобринском и Ивацевичском районах. Толщина ткани позволяла создавать монументальные формы костюма. Объемные пальто, жакеты и тренчи транслируют тему маскулинности в модных тенденциях 2022–2023 года. Чтобы подчеркнуть скульптурную монументальность современного костюма, дизайнеры часто используют такие материалы как шерсть, эко-кожу, полиэстер, нейлон и т.д. Величественность образа малоритского костюма может быть воплощена в современных тканях.

Важную роль в формировании скульптурной обтекаемости женского образа малоритского строя играл головной убор – широкий, богато декорированный плат. В дизайнерском ансамбле возможно его перевоплощение в платье или рубашку с капюшоном, съемный капюшон-накидку или объемную косынку. Модный головной убор может иметь такой же богатый декор, как и архаичный первоисточник.

Композиционное решение и характер крупного орнамента малоритского женского костюма придадут актуальной одежде неповторимую образность. Эта стилистическая особенность локального комплекса применима к одной из глобальных модных тенденций – мультикультурализму.

Насыщенная цветовая гамма малоритского женского ансамбля созвучна модной палитре по версии «Pantone». Темный оранжево-красный, земляной коричневый, насыщенный зеленый, глубокий синий, средний серый – все эти цвета могут быть использованы как в одной коллекции, так и в отдельном образе. Для того, чтобы сохранить художественную выразительность первоисточника, в современном костюме следует выделить два доминантных цвета: серый и темно-красный. Остальные цвета могут использоваться в качестве дополнительных акцентов.

Орнамент предметов одежды Малоритского района выделяется плотностью своей

фактуры. Эта особенность декора может быть воплощена в разных, соответствующих сегодняшнему дню материалах. Для создания фактурных акцентных элементов модного костюма, кроме техник ручного ткачества и вышивки, предполагается использование меха, бахромы и пайеток.

Созданная, или украшенная вручную современная одежда выглядит уникально. Большинство дизайнеров делают акцент на ремесленном производстве своих творческих коллекций. В наше время подход «сделай сам» может рассматриваться как протест против принципа чрезмерного потребления. Понимание значения вещей, сделанных ручным трудом, помогает человеку обрести связь со своими корнями.

Предложенные дизайнерские решения основаны на новых подходах к художественной интерпретации локальных костюмных комплексов Западного Полесья. Их особенность заключается в поиске новых выразительных возможностей традиционных конструктивных, декоративных и технологических приемов, применявшихся при изготовлении и украшении женской одежды Западного Полесья. Использование этих приемов для создания современных моделей одежды позволяет осуществить преемственность и развитие традиций на новом уровне. Белорусские локальные строи являются неисчерпаемыми источниками творческого вдохновения, что способствует постоянному поиску их новых прочтений и воплощению оригинальных идей в дизайн современной одежды.

Литература

1. Гайдукова, Ю. А. Сцэнічнае ўвасабленне беларускага народнага касцюма (другая палова XX – пачатак XXI стагоддзя): аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.04 / Ю. А. Гайдукова; Бел. дзярж. акад. маст. – М., 2010. – 20 с.
2. Тренды и инновации в тканях 2022 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.fashionfactoryschool.com/>. – Дата доступа: 25.05.2022.
3. Pantone Color Institute Releases Pantone Fashion Colour Trend Report Autumn/Winter 2022/2023 For London Fashion Week [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.pantone.com/>. – Date of access: 03.06.2022.

Куприянов С.Е., Нестерович Ю.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МЕРЕОЛОГИЧЕСКО-ТАКСОНОМИЧЕСКИЙ И КРИТЕРИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ОТНЕСЕНИЯ ДОКУМЕНТОВ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХИВНОГО ФОНДА К РАЗРЯДУ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ

Теоретические и прикладные проблемы документального памятниковедения таксономического и мереологического характера в том числе, связанные с выделением документальных памятников из всей области ОИКН (объектов историко-культурного наследия), затрагивались на прошедшем в 2020 г. в Минске Конгрессе по культуре [1]. Правовая терминоединица «документальные памятники» в ст. 83 Кодекса Республики Беларусь «О культуре» употребляется для обозначения разряда (категории) материальных ИКЦ (историко-культурных ценностей) [2]. Термин «документальный памятник» выступает в Кодексе обозначением вида ИКЦ, но не вида КЦ (культурных ценностей). При этом он оставлен без установления смыслового значения (без определения содержания представляемого им понятия) – с перечислением лишь денотатов, образующих объём понятия. Дефиниенс к терминоединице «документальные памятники» в значительной мере совпадает с дефиниенсом к ней в законе СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» 1976 г., исключено из него лишь упоминание «записей фольклора и музыки». Отсутствие смыслового значения у термина делает в целом его значение неопределённым (т.е. неопределённым предстаёт не только смысловое значение его). Для него задано смысловое значение в законе РБ «О Национальном архивном фонде и архивах в Республике Беларусь» 1994 г., когда он

определён «уникальным или особо ценным архивным документом...», предметное же значение термина «документальный памятник» при этом сужено рамками единиц архивного дела [3]. В рамках охраны ИКН (историко-культурного наследия) денотат данного термина охватывает не только архивные документы, а и иные продукты деятельности с зафиксированной информацией (иначе: инфоединицы ДИОД (документационной и информационно-обеспечивающей деятельности), уникальные и особо ценные элементы музейных и библиотечных фондов [4]. Теоретической проблемой является определение того, насколько смысловое значение термина в рамках охраны ИКН идентично его смысловому значению в архивном деле: особо ценный, уникальный объект ИКН. Парадигматическое отношение данного термина, употребляемого в разных отраслях деятельности (в архивном деле и в охране ИКН), представляется *псевдомногозначностью*. Поскольку при междисциплинарной проекции формирования терминосистем термин «документальный памятник» в архивном деле предстаёт усечением от термина «*архивный документальный памятник*».

Правовую терминоединицу «документальный памятник» неточно, в силу расплывчатости содержания, идентифицировать термином, точно – правовым предтермином, принимая во внимание, что в терминоведении правоведения термин «правовой термин» употребляется в значении термина, внесенного, закрепленного, используемого в нормативно-правовых актах при наделении понятия правового термина существенного признака наличия «строгого логико-семантического определения с точки зрения его содержания» [5]. После выхода в 2011 г. закона РБ «Об архивах и делопроизводстве в Республике Беларусь», в котором термин «документальный памятник» был снят, данная терминоединица не перестаёт быть элементом терминосистемы права в РБ, будучи включенной в законодательство по культуре, *области архивного дела*, она выступает элементом подсистемы сферы права – *охраны ИКН*, но тем самым, она выступает элементом в отрасли деятельности с наименованием «*охрана (сохранение) ИКН*» [6]. Остаётся она и в терминосистеме архивного памятниковедения, что отсылает к проблеме координации терминообразования в сфере права (его отраслях), сфере практической деятельности (её отраслях), сфере науки (областях научных знаний).

В таксономическом и мереологическом аспекте проблемой памятниковедения и охраны ИКН выступает непротиворечивая корреляция понятий отдельного (единичного) ОИКН, коллекции, ансамбля ОИКН. В документальном памятниковедении в таксономическом плане она разрешается взятием термина «документальный памятник» гиперонимом к выступающим гипонимами терминам «архивный (документальный) памятник, книжный памятник, памятник литературы, памятник письменности, памятник фольклора» [7]. Отвлекаясь от критериологического аспекта проблемы, в мереологическо-таксономическом аспекте данное установление гипонимических связей следует углублять, дифференцируя выделение гипонимами также терминоединиц «единичный (отдельный) архивный, книжный, музейный документальный памятник, коллекционный архивный, книжный, музейный документальный памятник». Взамен достаточно громоздких, вследствие наличия первого терминоэлемента, терминоединиц «коллекционный архивный, книжный, музейный документальный памятник» в целях терминоунификации в качестве уже не предтерминов востребованы терминоединицы: «гиперархивный, гиперархивный, гиперархивный документальный памятник» (приставка «гипер» указывает именно на то, что документальная целостность памятника обусловлена выходом за формат отдельного продукта деятельности с зафиксированной информацией). Здесь возникают логико-эпистемологические нюансы дальнейшей экспликации гипонимической иерархии терминов, обозначающих инфоединицы ДИОД: обусловленные, помимо омонимии базовых терминов архивоведения, разными трактовками документа [8]. Поскольку при широкой трактовке документа, сегодня преобладающей в документологии, документально-информационных науках, документационном менеджменте (при ней всякие инфоединицы ДИОД редуцируются к документам), термины «ценный, уникальный,

ОЦД (особо ценный документ), архивный документ» выступают гипонимами к термину «документ» и в таком же семантическом отношении не могут находиться к термину «документальный памятник» [9]. Иная ситуация с построением гипонимической иерархии терминов, обозначающих инфоединицы ДИОД: возникает при придерживании узкой трактовки документа в рамках осуществления междисциплинарной проекции, в этом случае данные термины могут выступать к термину «документальный памятник» не только гипонимами, а и *меронимами* [10].

Отсутствие (в терминоведческом значении) правового термина «документальный памятник» в законодательстве Республики Беларусь (по терминоведческим критериям в наличии предтермин) релевантно отсутствию правовой нормы отнесения документов НАФ (Национального архивного фонда) к документальным памятникам. Установлению последней способствует выработка основных критериев такого отнесения. Выработанные в архивном деле основные критерии отнесения документов НАФ к уникальным и ОЦД не транзитивны критериям отнесения документов НАФ к документальным памятникам, не могут быть заимствованы в качестве методических знаний области охраны (сохранения) ИКН. В связи с этим необходимо сопряжение этих знаний, прежде всего, их анализ, обобщение, синтез.

Следует различать параметральный состав значимости ценных архивных документов и документов НАФ и значимости ОИКН и ПИК (памятника истории и культуры). Они параметрально не совпадают и тем самым неадекватно предлагать идентифицировать (соединяя понятийный аппарат архивоведения, а также закона РБ «Об архивах и делопроизводстве в Республике Беларусь» с понятийным аппаратом Кодекса) уникальные архивные документы – элементы НАФ – ИКЦ, а ОЦД – элементы НАФ – КЦ. В данном законе значимость документов НАФ раскрывается (в дефиниции НАФ) наличием у них «исторической, научной, социальной, экономической, политической или культурной ценности» (противопоставление двух последних видов ценности здесь ошибочно и вызвано использованием в дефиниции НАФ союза «или»). В Кодексе, несмотря на наличие недостаточной референциальной определённости ценностного спектра ОИКН в дефинициях ИКЦ и КЦ значимость ОИКН (т.е. и ИКЦ, и КЦ) в целом иная, определяется иным набором ценностей: наличием духовной, художественной, документальной, научной и *иной* ценности. Для данной значимости характерен примат *социокультурной* ценности, что вытекает, в частности, из дефиниции п. 1.13 ст. 1 Кодекса, в которой сфера культуры характеризуется «областью социальной сферы по осуществлению и обеспечению культурной деятельности». В отношении же ценностного спектра, именно ИКЦ в Кодексе полная определённости: в ст. 92 он охватывает наличие отличительных духовных, художественных/ документальных достоинств и соответствие шести критериям, первый из которых – «один из факторов формирования национального менталитета». Различный ценностный спектр документов НАФ и ОИКН на шкале их значимости делает формальную идентификацию документов НАФ, имеющих статус уникальных и ОЦД либо только уникальных документов, документальными памятниками, недостаточно релевантной процедурой, нуждающейся в практическом плане в дополнительной (расширенной) экспертизе на основе критериев выделения, охватывающих именно ценностный спектр ОИКН.

Положение ст. 5 закона Республики Беларусь «О НАФ и архивах в Республике Беларусь» 1994 г.: «документы НАФ РБ являются историческим и КН, достоянием народа РБ, его документальной памятью, служат для удовлетворения нужд общества и государства, реализации прав и законных интересов граждан» приемлемо интерпретировать, что часть документов НАФ идентифицируются документальными памятниками либо что любые документы характеризуются документальными памятниками *метафорически*, на основании связи с документальной памятью. Данное, нечёткое по мереологическому параметру положение, дезавуировано в законе РБ «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь», где в ст. 10 указано, что на

основании экспертизы ценности документов документы НАФ *могут быть отнесены* к уникальным и ОЦД. Указанное положение ст. 5 закона РБ «О НАФ и архивах в Республике Беларусь» 1994 г. рассогласованно с определением в нём термина «документальный памятник», в соответствии с которым его денотат представлен уникальными и ОЦД. При этом, исходя из дефиниции в законе архивного документа, любой архивный документ подпадает под идентификацию «ценного документа», относится к разряду ценных *архивных* документов, хотя из неё не вытекает, что архивный документ сохраняется именно в архивных учреждениях, т.е. госархивных учреждениях и архивных подразделениях организаций. Рассматривая семантически, исходя из трансдисциплинарной проекции и не придерживаясь широкой трактовки документа, термин «документальный памятник» выступает гиперонимом к гипонимам/меронимам «уникальный, особо ценный архивный документ».

В первой редакции закона РБ «Об архивах и делопроизводстве в Республике Беларусь» 2011 г. уникальные и ОЦД – сугубо архивные документы, сохраняется отсутствие признака понятия архивного документа – быть хранимым в архивных учреждениях. Несмотря на элиминацию в законе термина «документальный памятник», никаких других предположений, кроме того, что он гипероним к терминам «уникальный, ОЦД», принимая во внимание понятийный аппарат закона, не может возникнуть. Во второй редакции закона РБ «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» (с учётом закона РБ «Об изменении Закона РБ об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь», 2022 г.), устранена, имеющая место в первой редакции плеоназмичность дефиницирования терминов «архивный документ» и «документ НАФ» и др., тем не менее, внесенные в него изменения не касались отнесения документов НАФ к документальным памятникам.

Сопрягая понятийный аппарат данного закона с понятийным аппаратом Кодекса, остаётся предполагать, что уникальные документы НАФ соответствуют идентификации «ИКЦ», а особо ценные документы НАФ – «КЦ» и вкуче они подпадают под идентификацию «документальными памятниками». В ст. 66 Кодекса сформулировано: разряд («вид») КЦ образуют «КЦ, которые составляют НАФ, за исключением ИКЦ». Сведения об отнесении документов НАФ к уникальным и ОЦД вносятся в Госфондовый каталог [10]. НАФ образуют, кроме них, и продукты деятельности с зафиксированной информацией, идентифицируемые в рамках архивного дела и делопроизводства «ценными документами». Биекцию между множеством ИКЦ и множеством уникальных, особо ценных документов НАФ, множеством КЦ и множеством ценных документов НАФ установить не удаётся, поскольку сохранение архивных документов и формируемых из них документов НАФ структурировано, а основной классификационной единицей группировки документов НАФ выделяется АФ (архивный фонд). Кодекс предусматривает, кроме выделения отдельных ИКЦ, выделение в соответствии со ст. 67 и *коллекций* материальных КЦ (а принимая во внимание понятийный аппарат его, и ИКЦ), при этом, в соответствии со ст. 83 документальные памятники относятся к материальным ИКЦ. Тем самым, выделение коллекций ИКЦ целиком касается и документов НАФ. Соответственно, следует выделять и отдельные архивные памятники (отдельные документы НАФ, идентифицируемые ИКЦ) и коллекции их. Уточняя в таксономическом плане – уникальные и особо ценные документальные памятники, образуемые документами НФ, составляющими опись, дело архивного фонда, архивную коллекцию. В отечественном нормативно-методическом дискурсе принята раздельная критериология уникальных и ОЦД. С точки зрения процедуры выделения документальных памятников и критериологии документального памятниковедения, раздельная критериология для документов НАФ при отнесении их к разряду (виду) документальных памятников, непродуктивна.

Инфопотенциал архивного фонда, т.е. «генетически и структурно целостного исторического источника», отражающего исторические события и процессы «сквозь

призму инфосвязей конкретного фондообразователя», определённо выше инфопотенциала коллекции архивных документов, лишённой данной особенности происхождения, объединяемых в собрание архивных документов по формальным связям [11]. Данное обстоятельство может выступать значимым при выделении документальных памятников (при придании ОИKN такого статуса). Тем самым, инфопотенциал АФ следует брать одним из критериев выделения документальных памятников, имея в виду целесообразность отнесения к документальным памятникам не только отбираемых по итогам экспертизы ценности отдельных уникальных и ОЦД, а и уникальных, и особо ценных комплексов архивных документов, поступающих на постоянное архивное хранение, находящихся в госархивах.

Литература

1. Витязь, С. П. Терминология, методология и таксономия документального памятниковедения и оптимизация понятий в рамках междисциплинарной проекции, коррелятивных термину «документальный памятник» / С. П. Витязь, Ю. В. Нестерович // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. нав. арт.; Цэнтр. дасл. белар. культуры, мовы і літар НАН Беларусі.* – Мінск, 2022. – Вып. 4. – С. 579–583.
2. Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск: Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.
3. Закон Республики Беларусь от 6 января 1999 г. «О национальном архивном фонде и архивах в Республике Беларусь» // *Ведомости Национального собрания Республики Беларусь.* – 1999. – № 5–6.
4. Нестерович, Ю. Документология на стадии развитой науки: сущность единицы документационной деятельности и понятия и построение фундаментальной теоретической схемы / Ю. Нестерович // *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук.* – 2018. – Вып. 1. – С. 27–36.
5. Панов, Н. И. Проблемы формирования категориально-понятийного аппарата юридической науки / Н.И. Панов.
6. Закон Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» от 25 ноября 2011 г. № 323-З // *Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь.* – 2011. – № 136.
7. Жумарь, С. В. Корреляция базисных понятий памятниковедения и архивоведения в рамках терминологии профильного законодательства Республики Беларусь / С. В. Жумарь, Ю. В. Нестерович // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. нав. арт.* – Вып. 2. – Мінск, 2021. – С. 654–659.
8. Жумарь С. В. Омонимия в дефинициях и дефиниенсах нормативных документов по делопроизводству и архивному делу / С. В. Жумарь, Ю. В. Нестерович // *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук.* – 2018. – Вып. 2. – С. 37–51.
9. Нестерович, Ю. В. Документология: на пути к трансдисциплинарному знанию // Ю. В. Нестерович // *Научные и технические библиотеки.* – 2014. – № 6. – С. 81–97.
10. Инструкция о порядке отнесения документов Национального архивного фонда к категориям особо ценных и уникальных документов // *Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь.* Издание официальное. – 2012. – № 8.
11. Автократов, В. Н. Общая теория архивоведения / В. Н. Автократов // *Вопросы истории.* – 1973. – № 8. – С. 59–72.

Лойко Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Историческая память выступает механизмом аксиологической идентификации определенной социальной группы в культурно-национальном пространстве. Отражение в культурных памятниках наиболее значимых явлений, событий и смыслов прошлого обеспечивает непрерывность функционирования и содержательную полноту исторического сознания. Важнейшим моментом формирования исторической памяти, является то, что «белорусы в XXI веке останутся белорусами – европейским народом со своими государством, культурой и традициями» [1].

Сегодня в мире существуют опасности разрушения культурных традиций, искажения духовного мира личности, вульгаризации и вестернизации языка, отступления от традиционных норм межличностной коммуникации. Свободный доступ в интернет формирует кибернетическое пространство жизненного мира, помещая между социальным

субъектом и государством виртуальную реальность. Урбанизация структур повседневности формирует в молодежной среде иллюзию современности. На этом фоне возникает опасность утери привлекательности апробированных временем культурных традиций.

Важно квалифицированно использовать приемы работы с современными техническими носителями информации и овладеть правилами компьютерной этики. Одновременно необходимо выработать внутренние механизмы защиты от информационных потоков, научиться анализировать причины компьютерной зависимости, некритичного заимствования западных моделей общения и поведения, роста агрессии на глубинных уровнях сознания и предвидеть их последствия для стабильности общественного порядка. В каждой национальной культуре потенциально содержатся собственные базовые основания прогресса.

На постсоветском пространстве происходит активная переоценка сравнительно недавнего прошлого. Механизмы функционирования общественного сознания подвергаются воздействию нигилистических тенденций. Критике подвергаются общественные идеалы, реальные достижения советского периода, некоторые базовые ценности культуры.

Активизация религиозных форм духовности требует ясного понимания их содержания. Развитие партнерских отношений с традиционными религиозными организациями могут способствовать формированию любви к Родине, консолидации белорусского народа. Особенно наглядно это проявляется в деятельности православной церкви. Механизмы преемственности между этапами культурного развития содержатся в исторической памяти белорусского народа [2].

Актуальным направлением культурной деятельности является информационная безопасность. Ее обеспечение предполагает наличие концептуальной основы, формирующей понятия информации, коммуникации, сознания. Информация – совокупность сигналов, отражающих существенные характеристики реальности и обеспечивающих принятие субъектом деятельности адекватных целевых и мотивационных решений. Коммуникация – процесс передачи и потребления информации посредством знаков, зафиксированных на материальных носителях.

Коммуникация удовлетворяет потребность человека в общении. Она должна быть нацелена на утверждение социально значимых ценностей, идеалов, норм; моральных, религиозных, эстетических предписаний. Ее формами выступают монолог, диалог, герменевтическое переживание символических форм культуры. Информационный диалог между различными культурами требует умения понимать свои и уважать чужие ценности.

Интерес философии к информационно-коммуникативной природе связей в обществе объясняется рядом причин. Накопленные к настоящему времени объемы информации, и развитие средств коммуникации требуют их измерения, классификации, повышения полноты, точности, пропускной способности при передаче информации. В решении этих проблем активную помощь оказывают математика и кибернетика.

Использование информации при реализации технико-технологических проектов требует значительных капиталовложений, поэтому необходимо минимизировать степень риска за счет повышения точности информации, внедрения компьютерного проектирования и математического моделирования. В социальных технологиях и социальном прогнозировании неопределенность информации может привести к манипулированию общественным и индивидуальным сознанием [3].

Различные аспекты сознания изучают логика, психология, социология, физиология высшей нервной деятельности. Вместе с тем ценностные аспекты сознательной деятельности людей, истинность сознательных состояний и актов остается за пределами их предметной сферы. Философию же интересует именно эти аспекты. Она акцентирует внимание на таких характеристиках сознания как: способность сознания формировать цель и образ результата деятельности (целеполагание); осмысление человеком своих

действий, чувств, мотивов поведения, интересов, положения в социальной среде (самосознание); способность человека раскрывать сущностные связи между объектами и выражать их в форме понятий, суждений, умозаключений (абстрактное мышление).

Развитие технических средств трансляции информации создает проблему манипулирования сознанием человека. Например, искусственный интеллект. Он связан с переходом от доминирования программ к доминированию данных в них; от машинного слова, размещенного в одной ячейке памяти – к векторам, массивам, файлам, спискам, абстрактным типам данных, выполняющим функцию представления знаний и их интерпретации.

В сознании человека существуют защитные механизмы против манипулирования, в первую очередь когнитивные. Знания как проверенный практикой и удостоверяемый логикой результат процесса познания действительности обеспечивают адекватное отражение мира в сознании человека. Цели в форме идеального образа предполагаемого продукта деятельности структурируют действия и операции. Мотивы побуждают субъекта к деятельности, активности. В роли мотива могут выступать потребности, интересы, влечения, эмоции, идеалы.

От мотива следует отличать мотивировки – высказывания, оправдывающие то или иное действие обстоятельствами. Они могут не совпадать с действительными мотивами поведения и даже сознательно маскироваться. Ценности фиксируют в сознании человека индивидуальную или общественную значимость явлений действительности, формируют установку к действию.

Ценность определяется не значимостью объектов самих по себе, а их вовлеченностью в сферу человеческих интересов и потребностей. Критерии и способы оценки ценностей выражаются в нравственных принципах и нормах, идеалах, целях. Убеждения формируют устойчивость ценностных ориентаций личности. Они реализуются в процессе практической деятельности и опираются на рефлекссию, аргументацию. Воля отражает психологическую способность к выбору цели, к мобилизации внутренних усилий, необходимых для ее осуществления. Она связана с соблюдением нравственных запретов, выполняет как побудительную, так и тормозящую функции.

Нравственность и моральные нормы подверглись радикальной критике со стороны сторонников глобализации. Они стали ассоциироваться с изжитыми формами повседневности. Активный поиск смысла бытия идет на уровне философской рефлексии. Эта тенденция актуализировала вопросы о соотношении глобализации и спирали истории, нравственной миссии исторической памяти, исторического сознания, в структуре которого содержательно присутствуют компоненты рефлексивной направленности.

В современных условиях ключевыми словами становятся: моральное здоровье нации, Родина, патриотизм, народ, православие. Эти понятийные структуры нравственного сознания являются результатом естественной социальной эволюции, обеспечивают воспроизводство необходимых обществу видов деятельности. В переходные исторические периоды, когда в различных сферах культуры происходит интенсивная переоценка ценностей, эти понятия наполняются новым содержанием, что позволяет увидеть новые грани исторического многообразия нравственной жизни, в границах которой эволюционировали религия, экономика, политика, право, этика. Исторический потенциал понятий, раскрывающих содержание исторической памяти, определяется тем, насколько они способны зафиксировать новый социальный опыт, соединить его с традицией и обеспечить трансляцию в поколениях.

Социальная природа человека, его способность к ответственности и организации в политических, экономических, морально-правовых отношениях отражается в понятии «личность». Формирование личности связано с процессом социализации индивида. Она означает осознание человеком своей роли в конкретных социальных группах, усвоение им определенных знаний, умений и ценностей. Знания усваиваются в процессе образования, а главным условием для этого является понимание. Закрепление навыков и умений требует

от человека способности к подражанию. Усвоение же ценностей происходит через воспитание и самовоспитание и предполагает переживание индивидом культурных смыслов. Следовательно, ценность – это категория, отражающая индивидуальное, социальное или культурное значение определенных явлений действительности, их способность служить удовлетворению человеческих потребностей.

Таким образом, пространство национальных традиций является важным условием преемственности исторического сознания. В традициях сочетаются общечеловеческие, региональные и национальные исторические ценности и идеалы. Они отражают особенности историко-культурного и политико-правового процессов на Беларуси, актуализируют архетипы и ментальные структуры субъекта белорусской культуры.

Литература

1. Лукашенко, А. Г. Выступление и ответы на вопросы Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко на пресс-конференции, 20 марта 2006 г. / А. Г. Лукашенко // Информационный бюллетень администрации Президента Республики Беларусь – 2006 – № 4. – С. 4.
2. Лойко, Л. Е. Категориальные структуры исторической памяти / Л. Е. Лойко // Философские категориальные структуры в научном познании : к 90-летию академика НАН Беларуси д. философ. н., проф. Д. И. Широкова : сб. тезисов междунар. науч. конф., г. Минск, 20 мая 2019 г. / Ин-т философии НАН Беларуси. – Минск : Право и экономика, 2019. – С. 37.
3. Лойко, Л. Е. Изменения в культуре информационного общества / Л. Е. Лойко // Седьмая междунар. науч.-практ. конф.: Философия и культура информационного общества: тезисы докл.: в 2 ч. – Ч. 1. – СПб. : ГУАП, 2019. – С. 84–86.

Лысенко Ф.П.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АВТОМАТИЗИРОВАННАЯ ИНФОРМАЦИОННАЯ СИСТЕМА «ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ»

Разработка научной концепции и автоматизированной информационной системы исследования и сохранения культурного наследия Беларуси была начата в 2013 году [5].

Целью является разработка научно обоснованной и создание автоматизированной информационной системы исследования и сохранения культурного наследия Беларуси (АИС).

Создание такой системы послужит целям эффективной реализации государственной политики в областях построения информационного общества, инновационного развития, изучения, информирования и сохранения традиционной национальной культуры Беларуси, в соответствии с Конституцией РБ, Указом Президента Республики Беларусь от 22.07.2010 г. № 378 «Об утверждении приоритетных направлений научно-технической деятельности в Республике Беларусь на 2011–2015 годы» и др., Законами РБ от 13 ноября 1992 г. № 1940-XII «Об охране историко-культурного наследия», от 17.07.2001 г. № 309 «Об информации, информатизации и защите информации», Постановлениями СМ РБ от 6 мая 2002 г. № 579 «О вопросах сохранения историко-культурного наследия Республики Беларусь», от 09.08.2010 г. № 1174 «О Стратегии развития информационного общества в Республике Беларусь...», конвенциями ЮНЕСКО по охране культурного наследия, ратифицированными Правительством РБ (2003, 2005 гг. и др.) [2].

Задачи проекта включают анализ современных общемировых тенденций и решений в направлении создания информационных систем в области гуманитарных наук и искусств; систематизацию и формализацию сведений, характеризующих фонды Центра, обобщенную оценку состава и параметров общереспубликанских фондов культурного наследия; на основании количественных и качественных характеристик фондов Центра – формирование принципов создания АИС, состава тематических направлений и групп полей описания фондов; анализ перспективных технологических и аппаратных средств

оцифровки материалов фондов Центра, аргументация и выбор оптимальных решений; оценка функциональных параметров наличного парка техники, возможностей и путей их модернизации; выработка методологических основ создания и общей архитектуры АИС, включая регламент её функционирования, перспективы количественного и качественного развития; определение преимущественных организационных и инструментальных решений, включая оценку их функциональности и эффективности.

Стратегическими задачами создания АИС намечаются: обеспечение фиксации и сохранения уникальных аудио и визуальных материалов в области национальной культуры; создание информационно-коммуникационных средств представления научных данных в области культурологии Беларуси (искусствоведение, этнология, этнография, фольклор, язык, литература), их научного описания, аналитической обработки и иного целевого общественного обращения [3].

Актуальность определяется необходимостью организации сохранения, научной обработки и общественного обращения разнородных свидетельств и проявлений традиционной культуры Беларуси. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси имеет особый статус в республике, поскольку является фондодержателем обширного ряда материалов в области национальной культуры (аудиовизуальные, вещественные, текстовые), включая уникальные фонды (результаты многолетних экспедиционных исследований, имеющие значимость общемирового уровня).

Насущной задачей является оцифровка названных фондов, их научное описание и создание электронных библиотек, что обеспечит, с одной стороны – адекватное сохранение фондов, и с другой – позволит организовать их компьютеризированную обработку и оперативное к ним обращение.

Вопрос сохранения фондов имеет особую значимость, поскольку нынешнее состояние хранения фондов на аналоговых пленочных носителях сегодня находится на грани их физических параметров и грозит их разрушением и невозполнимой утратой.

Актуальными также являются задачи просвещения, пропаганды и популяризации достижений и оригинальных особенностей национальной культуры, что может быть реализовано в рамках АИС с использованием актуального программного инструментария и архитектурных решений, освоенных при решении задач подобного рода (электронные каталоги и библиотеки, базы данных и т.д.) [1; 4].

Разработанная концепция автоматизированной информационной системы в области культурного наследия Беларуси на основе новейших научно-технологических разработок в области программирования (обработка, сохранение, представление, защита массовых, многомерных, разнородных массивов данных), созданных и апробированных в ряде функционально соотносимых приложений; научная новизна проекта, кроме названных программных (инструментальных) решений, представляют их ориентация на оригинальные массивы данных (базовый контент АИС), собранные в фондах Центра исследований белорусской культуры НАН Беларуси, интеграция этих массивов в единый информационный комплекс в области культурологии Беларуси; принципиальное методологическое значение имеет возможность системной организации (и их дальнейшего развития) массивов данных, на основе приоритета национального стандарта библиографического описания БелМАРК [5].

Таким образом, в результате выполнения проекта будет разработана научно обоснованная концепция и методологические основы создания автоматизированной информационной системы исследования и сохранения культурного наследия Беларуси, в конкретном приложении наличных информационных и вещественных фондов Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, а также сформулированы перспективы и направления модернизации названной информационной системы в контексте создания аналогичной системы более высокого, общереспубликанского уровня.

Результаты разработки и внедрения АИС «Историко-культурное наследие

Беларуси».

В результате внедрения АИС «Историко-культурное наследие Беларуси» были сформированы базы данных по коллекциям традиционного текстиля, этнографии, художественного стекла, керамики, декоративно-прикладного искусства, живописи. Для структурирования информации была разработана единая система описания предметов. С помощью неё стало возможно соотнесение и структурирование информации между различными коллекциями отдела древнебелорусской культуры по региональному, временному, этнонациональному и другим признакам [2, с. 30].

Единая система полей описания. В данной системе 29 полей описания верхнего уровня. Для информативности приведён список полей.

Табл. 1

1.	Номер в коллекции	16.	Материалы
2.	Номер КП	17.	Техника
3.	Другие номера	18.	Описание
4.	Категория памятника	19.	Изготовитель
5.	Количество единиц хранения	20.	Изготовление
6.	Топография	21.	Бытование
7.	Источник поступления	22.	Поступление
8.	Год	23.	Сохранность
9.	Способ поступления	24.	Реставрация
10.	Стоимость	25.	Экспонирование
11.	Юридическая информация	26.	Публикации
12.	Этническая принадлежность	27.	Научно-музейное значение
13.	Тематическая принадлежность	28.	Автор научной обработки
14.	Название	29.	Фотографии
15.	Размеры, вес		

Разработка данной системы описания велась на основе научных рекомендаций сотрудников ЦИБКЯЛ, хранителей коллекций с помощью проведения устных и письменных опросов (в т.ч. анкетирование), рассмотрения на заседаниях отдела древнебелорусской культуры. Данная система описания предметов движимого культурного наследия, находящегося на хранении в фондах отдела древнебелорусской культуры была утверждена протоколом №12УС/4 ученого совета ЦИБКЯЛ 21 сентября 2017 года [4, с. 54].

На основе данной системы описания Объединенным институтом проблем информатики (разработчик – Г.О. Лаужель) было разработано приложение DOC.edit. для ввода и управление информацией по каждой отдельной коллекции. Данное приложение установлено для каждого хранителя коллекции и позволяет управлять информацией по своей коллекции, видеть прогресс оцифровки информации по своей коллекции. Это обеспечивает более оперативное внесение информации и создание нового контента, так как информационная база постоянно пополняется, благодаря углубленному изучению некоторых предметов в рамках разнообразных научных программ [6, с. 44].

Таким образом, в итоге работы над АИС «Историко-культурное наследие Беларуси» на 2022 год можно отметить, что основная часть работы, связанная с созданием и обработкой контента выполнена, и начата работа по публикации данной информации для широких слоев населения. АИС «Историко-культурное наследие Беларуси» получила свою онлайн-версию, которую может увидеть любой желающий по адресу: spadchyna.basnet.by:8080/ [6, с. 45].

Литература

1. Венгеров, В. Н. Информационное обеспечение научной и инновационной деятельности на базе информационных ресурсов научно-технической информации / В. Н. Венгеров, Р. Б. Григянец, Г. Т. Мисякова // Библиотеки в формировании инновационной среды для развития науки, образования и бизнеса: матер. VI Междунар. книговедческих чтений (Минск, 27–29 октября 2010). – Минск: Национальная библиотека Беларуси, 2010.

2. Отчёт Республиканской лаборатории историко-культурного наследия по выполнению мероприятия 4.2 в рамках программы ГСНТИ 2015–2020 гг. «Разработка автоматизированной информационной системы “Историко-культурное наследие Беларуси”». Этап 4. – Минск: Национальная академия наук Беларуси, 2017. – С. 23–31.

3. Отчёт Республиканской лаборатории историко-культурного наследия по выполнению мероприятия 4.2 в рамках программы ГСНТИ 2015–2020 гг. «Разработка автоматизированной информационной системы “Историко-культурное наследие Беларуси”». Этап 5. – Минск: Национальная академия наук Беларуси, 2018. – С. 23–30.

4. Отчёт Республиканской лаборатории историко-культурного наследия по выполнению мероприятия 4.2 в рамках программы ГСНТИ 2015–2020 гг. «Разработка автоматизированной информационной системы “Историко-культурное наследие Беларуси”». Этап 5. – Минск: Национальная академия наук Беларуси, 2020. – С. 23–59.

5. Техническое задание на выполнение мероприятия 2.5 в рамках программы ГСНТИ 2015–2020 гг. «Разработка автоматизированной экспертной системы комплексной оценки произведений сакральной живописи». – Минск: Национальная академия наук Беларуси, 2015. – С. 9–15.

6. Першы нацыянальны форум «Музеі Беларусі» / пад аг. рэд. А. С. Махначы. – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, 2012. – 264 с.

Маковкин А.В., Сиволоп Т.Е.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

МУЗЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ЕГО РОЛЬ В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ МОЛОДЁЖИ

Важнейшей составной частью воспитательного процесса в современной российской обществе является формирование патриотизма и культуры межнациональных отношений, которые имеют огромное значение в социально-гражданском и духовном развитии личности молодого человека. Только на основе чувств патриотизма и ценности национальных святынь укрепляется любовь к Родине, появляется чувство ответственности за её могущество, честь и независимость, важность сохранения материальных и духовных ценностей общества, развивается достоинство личности.

Патриотизм призван дать новый импульс духовному оздоровлению народа, формированию в России единого гражданского общества. Поэтому разработка научно обоснованных концептуальных подходов к организации патриотического воспитания граждан, его теоретических основ является актуальной задачей государственной политики [1, с. 23].

Понятие «патриотизм» происходит от греческого слова «соотечественник», «отечество». Это – нравственный и политический принцип, социальное чувство, содержанием которого является любовь к отечеству и готовность подчинить его интересам свои частные интересы. Патриотизм предполагает гордость достижениями и культурой своей Родины, желание сохранять её характер и культурные особенности, и идентификация себя с другими членами нации, готовность подчинить свои интересы интересам страны, стремление защищать интересы Отечества и своего народа. Исторический источник патриотизма – веками и тысячелетиями закреплённое существование обособленных государств, формировавших привязанность к родной земле, языку, традициям. В условиях образования наций и образования национальных государств патриотизм становится составной частью общественного сознания, отражающего общенациональные моменты в его развитии [2].

Патриотизм является нравственной основой жизнеспособности государства и выступает в качестве важного внутреннего мобилизующего ресурса развития общества, активной гражданской позиции личности, готовности её к самоотверженному служению своему Отечеству. Патриотизм как социальное явление – цементирующая основа существования и развития любых наций и государственности.

Патриотизм проявляется в поступках и в деятельности человека. Зарождаясь из любви к своей «малой Родине», патриотические чувства, пройдя через целый ряд, этапов

на пути к своей зрелости, поднимаются до общегосударственного патриотического самосознания, до осознанной любви к своему Отечеству. Патриотизм всегда конкретен, направлен на реальные объекты. Деятельная сторона патриотизма является определяющей, именно она способна преобразовать чувственное начало в конкретные для Отечества и государства дела и поступки [3, с. 59].

Воспитание – целенаправленное формирование личности в целях подготовки её к участию в общественной и культурной жизни в соответствии с социокультурными нормативными моделями. По определению академика И. П. Павлова, воспитание – это механизм обеспечения сохранения исторической памяти популяции.

Патриотическому воспитанию молодёжи в современной государственной политике уделяется достаточно много внимания. С 01 января 2021 года в России стартовала реализация федерального проекта «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации» в рамках национального проекта «Образование», который предполагает усиление воспитательного компонента в учебной и учебно-методической литературе, на уроках и во внеучебной деятельности.

Основная цель проекта – воспитание гармонично развитой и социально ответственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации, исторических и национально-культурных традиций путём вовлечения к 2025 году 25% граждан Российской Федерации в систему патриотического воспитания.

Тема воспитания была обозначена Президентом Российской Федерации В. В. Путиным в Указе №474 от 21 июля 2020 года «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года».

В большинстве субъектов Российской Федерации образованы и работают региональные координационные советы и центры патриотического воспитания. Приняты и реализуются долгосрочные ведомственные и региональные программы патриотического воспитания, нормативные правовые акты в области патриотического воспитания, а также созданы условия для организационного, информационного, научного и методического обеспечения патриотического воспитания.

Совершенствуется организация патриотического воспитания. Возросли уровень и эффективность проведения фестивалей художественного творчества, конкурсов, выставок и состязаний. Для проведения мероприятий патриотической направленности используется потенциал центров традиционной народной культуры, театров, библиотек и музеев.

Гражданско-патриотическое воспитание является важной составляющей воспитания личности. Особенно актуальным оно становится в настоящее время. Уделяется значительное внимание таким нравственным ценностям, как любовь к Родине, патриотизм.

Одной из составляющих патриотического воспитания является историко-краеведческое воспитание, которое представляет собой систему мероприятий, направленных на изучение историко-культурных корней, осознание неповторимости Отечества, его судьбы, неразрывности с ней, формирование гордости за сопричастность к деяниям предков и современников и исторической ответственности за происходящее в обществе [4].

Говоря о патриотическом воспитании подрастающего поколения и молодёжи музейно-выставочными средствами, следует отметить, что музеи обладают тем потенциалом и возможностями, которых, по объективным причинам, нет нигде. Музей де-юре занимается поиском, учётом, хранением и популяризацией музейных предметов и коллекций, т.е. вся деятельность музея строится, опираясь на предмет, на исторический источник. Музейный предмет обладает определенным перечнем качеств, среди которых аттрактивность и экспрессивность, т. е. способность привлечь внимание посетителя и произвести на него эмоциональное воздействие. И именно благодаря этим свойствам музейного предмета, воспитание, в том числе и воспитание патриотизма, с использованием музейно-выставочных средств, становится более эффективным и

результативным [5, с. 102–105.]. Музей выполняет ещё и функцию связующего звена поколений.

Современные музеи находятся в постоянном поиске новых форм работы с посетителями, среди которых, порой, можно встретить и хорошо забытые старые, которые способны привлечь молодёжь в музей, сделать для молодёжи музейный экспонат интересным, современным и ценным. Это очень важно, поскольку вопрос о сохранении исторической памяти и её трансляции через поколения стоит перед нашим обществом достаточно остро.

Противоречивость музея состоит в том, что действуя в настоящем, он одновременно обращён и в прошлое, и в будущее. В прошлое – поскольку сохраняет культурное наследие, в будущее – ибо участвует в формировании ценностных ориентаций, ведёт ценностный отбор и тем самым формирует культурную среду для новых поколений. Многофункциональность музеев оказывается уникальным качеством, позволяющим адаптироваться на очередном этапе общественного развития и быть востребованными, решать выдвигаемые временем задачи [6]. Может быть, поэтому во всем мире и вопреки всем препятствиям численность музеев постоянно растёт.

Большой популярностью среди молодёжи в настоящее время пользуются организация и проведение музейных кинолекториев. В рамках кинолектория происходит обсуждение различных проблемы, с приглашением экспертов по данной проблематике.

Музеи в современной культурной жизни являются одним из центров патриотического воспитания граждан. Проблемы, связанные с воспитанием гражданского самосознания и высокой духовности молодежи являются особенно актуальными в современной жизни. Решить их возможно не отдельными акциями и «мероприятиями», а продуманной системой, обеспечивающей слаженную деятельность педагогов, семьи, общественности, других социальных институтов.

Особое место в воспитании занимает работа по сохранению и развитию культурно-исторического наследия, отечественных традиций. Первостепенной задачей, стоящей перед институтом музея, является хранение наследия, завещанного нам историей, и обеспечение ознакомления с ним. Наследие играет чрезвычайно важную роль для всех, особенно в период всемирных потрясений.

Одной из основных задач музея является воспитание патриотического сознания. Музей осуществляет связь времён. Он даёт уникальную возможность сделать своими союзниками в организации учебно-воспитательного процесса поколения тех, кто жил до нас, воспользоваться их опытом в области науки, культуры, образования. Прошлое не исчезает бесследно, оно пробивается в настоящее, оставляя тысячи свидетельств своего существования в виде памятников материальной и духовной культуры, которые хранят и пропагандируют музеи.

Музей обладает огромным образовательно-воспитательным потенциалом, так как он сохраняет и экспонирует подлинные исторические документы. Эффективное использование этого потенциала для воспитания молодёжи в духе патриотизма, гражданского самосознания, высокой нравственности является одной из важнейших задач музея [7].

Музеи боевой и трудовой славы, военной истории осуществляют координацию совместной деятельности педагогов по обеспечению условий для творческого развития личности и духовного становления молодёжи. Музеи стремятся воспитывать чувства любви и гордости за своих героических предков и свой родной край; развивают интерес к истории своего края, своей страны; сохраняют и преумножают традиции; развивают творческие и организаторские способности подрастающего поколения; формируют у молодёжи чувства ответственности, организованности, выдержки, силы воли, гражданской зрелости, преданности Родине и готовности к её защите на примере старшего поколения и своих сверстников.

Путешествуя по стране, изучая памятники истории и культуры, объекты природы,

беседуя с участниками и очевидцами изучаемых событий, знакомясь с документальными, художественными, изобразительными объектами наследия в среде их бытования, в музеях и архивах, молодые люди получают более конкретные и образные представления по истории, культуре и природе своего города, края, учатся понимать, как история «малой Родины» связана с историей России, как различные исторические, политические и социально-экономические процессы, происходящие в государстве и в мире, влияют на развитие этих процессов в родном городе [8].

В настоящее время в нашей стране происходят коренные изменения во всех сферах жизни, происходит переоценка всех ценностных установок. Появляется большое количество альтернативных точек зрения на события прошлого в истории нашей страны [9].

Одной из важнейших проблем, которые стоят перед музеями сегодня – это возрождение духовных традиций России, с очень чёткой фиксацией в сознании молодёжи таких понятий, как Родина, Отечество, Отчизна, родной край, гражданин, патриот, герой, ветеран войны. Для образованного человека и гражданина России знание российской истории её духовных истоков и традиций очень важно для понимания всех происходящих в ней сегодня процессов.

Литература:

1. Адаменко, С. Воспитываем патриотов России / С. Адаменко // Народное образование. – 2005. – № 4.
2. Лутовинов, В. И. Развитие патриотизма в России XXI века / В. И. Лутовинов, И. И. Мельниченко. – М., 2014.
3. Гасанов, З. Т. Патриотическое воспитание граждан / З. Т. Гасанов // Народное образование. – 2015. – № 6.
4. Матюшина, Г. Н. Историческое краеведение / Г. Н. Матюшина. – М. : Поиск, 1998. – 118 с.
5. Медведева, Е. Б. Музейная педагогика как новая научная дисциплина : Сб. «Культурно-образовательная деятельность музеев» / Е. Б. Медведева, М. Ю. Юхневич. – М., 1997.
6. Юренева, Т. Ю. Музееведение : учебник для высшей школы / Т. Ю. Юренева. – М. : Академический Проект, 2003. – 560 с.
7. Лутовинов, В. И. В патриотизме молодежи – будущее России. Пособие для педагогов, руководителей образовательных учреждений и организаторов работы с молодежью / В. И. Лутовинов. – М., 2019.
8. Система гражданского образования: воспитание гражданской активности, социально-правовое проектирование, изучение гуманитарного права: методическое пособие. / сост. Г. В. Дмитренко, Т. С. Зорина, Т. В. Черникова ; под ред. Т. В. Черниковой. – М. : Глобус, 2016. – 224 с.
9. Патриотическое воспитание школьников в учебном процессе : Методическое пособие. / авт.-сост. А. К. Быков, И. И. Мельниченко. – М. : ТЦ Сфера, 2017. – 208 с.

Мамедова И.О.

(Республика Азербайджан, г. Баку)

НОВЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Народ Азербайджана принадлежит к числу тех редких народов, чья страна внесла свой вклад в культурное достояние мира. Ценные образцы, созданные нашим народом в большинстве областей искусства с древнейших времен, сегодня известны и любимы во всем мире. Наша многовековая история поэзии, архитектурные памятники и образцы прикладного искусства, отличающиеся своим мастерством, свидетельствуют о неисчерпаемом таланте нашего народа. Во времена, когда не было независимого государства, именно наша азербайджанская культура, азербайджанский язык, национально-культурные ценности защищали азербайджанцев как народ и не позволяли им ассимилироваться.

Азербайджанский язык выделяется среди мировых языков своим богатством, музыкальностью и удивительностью. Наш язык – это памятник, отражающий нашу

культуру и историю. Сохранение азербайджанского языка зависит от каждого члена общества, использующего его. Вопрос защиты аутентичности языка является важным, следовательно, учреждениям, связанным со СМИ, а также телеканалам, необходимо уделять больше внимания этой области. Наш общенациональный лидер Гейдар Алиев, помимо красивой речи, в своих выступлениях всегда призывал к сохранению чистоты азербайджанского языка и подписывал различные указы, связанные с его внедрением. По его инициативе ежегодно 1 августа в Азербайджане отмечается День азербайджанского алфавита и азербайджанского языка.

Сегодня каждый азербайджанец должен стараться самым лучшим образом использовать эмоциональность азербайджанского языка, оттенки выражения мысли, пользоваться этим и строго соблюдать в своей речи грамматические нормы.

Практически в каждом уголке республики есть сотни материальных и культурных памятников, которые являются живыми свидетелями нашей истории. В последние годы усилена государственная забота об этих памятниках, они капитально отреставрированы, проведена большая рекламная работа по популяризации их в международном мире.

«Дворец Ширваншахов» и «Гыз Галасы» (Девичий Замок) включены в список объектов материального и культурного наследия ЮНЕСКО, которая является специализированным учреждением ООН в области науки, образования и культуры. К сожалению, памятники, которые сегодня заброшены, тоже существуют. В целях защиты и популяризации уникальных азербайджанских материальных и культурных памятников необходимо успешно продолжать работу в этой области.

Центр Гейдара Алиева и «Flame Tower» (Пламенные башни), построенные в новейшее время, придали историческому облику Баку оттенки современности. В то же время в регионах увеличивается количество современных памятников архитектуры. Наши нематериальные культурные образцы также отличаются своей уникальностью в мире. Фольклор, мугам, ашугское искусство, народные праздники и танцы, включены в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

В результате успешной политики Ильхама Алиева азербайджанцы обрели свой Карабах, давший азербайджанской литературе и искусству сотни выдающихся личностей. После этого в числе основных задач предстоит масштабное строительство и возведение современных памятников архитектуры в наших освобожденных районах. Как сказал президент, город Шуша, колыбель азербайджанской культуры, должен возродиться и стать культурной столицей.

Объявление 2021 года «Годом Низами Гянджеви» по случаю 880-летия известного азербайджанского поэта Низами Гянджеви показывает, что этот год станет очень решающим и важным годом в культурной истории. Азербайджанский народ всегда с уважением относился к культуре других народов, всегда поддерживал представителей других народов в развитии мультикультурализма в стране.

Культура, как самое достоверное и объективное зеркало всех времен, хранит и содержит в своей душе и памяти духовный мир народа. Культура каждого народа связана с его происхождением, формированием первоисточника фольклора. Еще до фольклора были события, формировавшие мировоззрение людей. Духовные богатства, созданные древним человеком, накапливались на протяжении многих веков и смешивались друг с другом, создавая величественную культуру Азербайджана.

Многогранная, многоцветная азербайджанская культура – это бесконечное материальное и духовное бытие, которым азербайджанский народ дышал на протяжении тысячелетий. Важные шаги предпринимаются в области изучения и популяризации национального культурного наследия. Народ и государство имеют сильное и устоявшееся национальное культурное наследие, прошедшее миллионы лет и оставившее далекое прошлое позади.

Культурологи, говорящие о том, что азербайджанское национальное культурное наследие должно продвигаться в форме, отвечающей современным требованиям, считают,

что в этом направлении уже проделана большая работа. XXI век вошел в историю, как век глобализации, поднявшей цивилизацию на новый этап развития. Одной из наиболее пострадавших сфер глобализации является культура, играющая важную роль в развитии каждой страны и народа. Поэтому развитие этой сферы имеет особое значение в государственной политике. Важной частью государственной политики в области культуры является формирование нравственно-мировоззренческих основ демократического государства, создание условий для развития и воспроизводства творческого потенциала общества, многообразия культурной жизни и национальных традиций, развитие возможностей доступа всех социальных слоев населения к услугам учреждений культуры. Реализация этой политики служит повышению культурного уровня населения, сохранению накопленных на протяжении истории образцов материальной культуры, развитию духовно-культурной среды. Есть ряд реализуемых государством проектов по широкой пропаганде национального культурного наследия, которые продвигают наши ценности на широком уровне. Также существует проблема того, что в Концепции развития «Азербайджан 2020: Взгляд в будущее» защита и эффективное управление культурным наследием обозначены как одно из стратегических направлений развития страны, и важность реализации комплексных мер в этом направлении отмечено. Это дает практический стимул для более систематического изучения и популяризации культурного наследия Азербайджана. Что нас ждет в будущем, с какими проблемами и вызовами столкнется наше культурное наследие? Мы этого не знаем. Но в настоящее время, используя созданные государством условия, необходимо вести работу по изучению, исследованию и распространению национального культурного наследия. Мы знаем, что подготовленная нашим государством Концепция развития «Азербайджан 2020: взгляд в будущее» является надежным и перспективным документом, охватывающим все сферы. В этом авторитетном документе Министерство культуры и туризма Азербайджанской Республики обсудило вопросы изучения, защиты и популяризации нашего культурного наследия с новым подходом.

Конференция, проводимая с целью обсуждения актуальных проблем и перспектив в области сохранения, использования и популяризации недвижимых памятников истории и культуры на предстоящий период, имеет большое значение. В целом национальное культурное наследие азербайджанского народа занимает одно из первых мест среди древнейших сокровищ мира. Это основано на истории нашей культуры, а также на величии, великолепии и удивительности наших неисчерпаемых культурных ценностей. Сегодня самые драгоценные жемчужины национального духовного сокровища Азербайджана занимают важное место в списке охраняемого материального и нематериального наследия ЮНЕСКО. «Ичери Шехер» (Внутренний город), место нашего коврового искусства, ашугского и мугамного искусства, исторические памятники, внесены в список ЮНЕСКО. Говоря о новом подходе к изучению и пропаганде национального культурного наследия, мы также должны помнить о требованиях ЮНЕСКО. Высокая оценка культуры и наследия Азербайджана в рамках ЮНЕСКО требует налаживания этой работы на международном уровне. В концепции развития «Азербайджан 2020: взгляд в будущее» в разделе по охране и эффективному использованию культурного наследия есть ряд разделов, связанных с развитием материального наследия, которые необходимо выполнить.

Культурное наследие находится в центре внимания Азербайджанского государства как одно из приоритетных направлений развития. Если мы говорим о принципиально новом подходе к популяризации национального культурного наследия, то здесь мы должны учитывать ряд факторов. Из подхода экспертов к вопросу можно сделать вывод, что любая продвигаемая территория культурного наследия должна быть на уровне современных требований. В последние годы на государственном уровне уделяется большое внимание развитию искусства мугама в нашей стране. Здесь неопределима роль Фонда Гейдара Алиева. В Азербайджане искусство мугама пропагандируется различными

способами. В нашей республике проводятся конкурсы и фестивали мугама, создаются условия для мастеров мугама и молодых исполнителей для популяризации этой прекрасной музыки в зарубежных странах. Мугам, ценнейшая часть нашего культурного наследия, предстает в новом дыхании. Новые подходы применимы и к искусству любви. Это древнее искусство продвигается в наше время с инновациями, сделанными на месте. Здесь осуществляется как изучение и защита духовного наследия, так и его пропаганда с новым подходом. Сегодня преподавание и популяризация музыки ашиков получили широкое распространение.

Следует также обратить внимание на процесс становления и модернизации театрального искусства в Азербайджане. Конечно, развитие театра не заканчивается только постановкой спектаклей. Однако это не может охватывать всю культуру и культурное наследие по отдельности. Культурные ценности могут быть полными и целостными, когда люди могут взять на себя ответственность за свою культуру и культурное наследие в глобальном масштабе. В великих музеях мира образцы национального культурного наследия Азербайджана пишутся от имени других народов, в первую очередь недоброжелательные народы, и представляются как образцы персидской культуры. Неоспоримым фактом является то, что в последнее время в этой области проделана большая работа. Но есть много фактов, доказывающих, что эти ценности принадлежат азербайджанцам. Принципы нового подхода к изучению и популяризации национального культурного наследия в наибольшей степени проявляются в проектах, реализуемых Фондом Гейдара Алиева. Особо следует отметить деятельность Фонда Гейдара Алиева в этой области. Фонд Гейдара Алиева по популяризации культурного наследия азербайджанского народа открывает выставки в разных странах мира. Можно сказать, что выставка образцов национального наследия Азербайджана в Ватикане ив ОАЭ по инициативе Фонда привела к дальнейшему расширению этой пропагандистской работы. На этих выставках мы стали свидетелями большого интереса представителей большинства стран мира к культурному наследию. Для того, чтобы такие меры охватили более широкую территорию, должны быть подписаны более крупные проекты и проведена работа в этом направлении. Эксперты отмечают, что необходимо продолжить работу и усилия в направлении формирования нового подхода к изучению и пропаганде культурного наследия в Азербайджане.

Подчеркивая, что Концепция развития «Азербайджан 2020: взгляд в будущее» обладает большим научным потенциалом, эксперты говорят, что горизонт, который она открывает перед нашим культурным наследием, безграничен. Кроме того, по их мнению, Министерство культуры и туризма, Национальная академия наук Азербайджана, а также соответствующие учреждения и культурные организации должны совместно работать над продвижением культурного наследия в Азербайджане в новом направлении. Помимо них, в развитие этой концепции внесли свой вклад все действующие в нашей стране университеты, различные учреждения, занимающиеся научными исследованиями, государственные и негосударственные организации.

Интересно, что, говоря о новом подходе к изучению и популяризации национального культурного наследия, некоторые культурологи отмечают, что к популяризации культурного наследия необходимо привлекать молодежь, ведь именно они являются духовными носителями этого наследия. С другой стороны, представители молодого поколения – это уже люди эпохи постмодерна. Если все это культурное наследие не будет представлено на постмодернистском «языке», оно никогда не будет продвигаться ни на каком уровне. Характерной чертой информационного общества является то, что если это наследие не будет жить в виртуальном пространстве, оно не повлияет на обновление человеческого капитала. Эти подходы также являются одним из факторов, стимулирующих популяризацию культурного наследия. К такому выводу мы пришли в ходе нашего исследования, что для изучения и пропаганды национального культурного наследия Азербайджана следует широко использовать интернет-ресурсы.

Должны быть созданы масштабные интернет-ресурсы о культурном наследии народа. С помощью новых технологий можно создавать музеи, которым не нужны здания или старые предметы. Многие вещи можно продвигать через эти виртуальные музеи. Без таких виртуальных музеев мы не можем передать молодежи или зарубежным странам все богатство азербайджанского культурного наследия и охваченных им областей, и эта работа должна выполняться с большим мастерством.

Хотя опыт виртуального музея не получил широкого распространения в Азербайджане, известно, что в республике уже есть виртуальная библиотека. Так, в Национальной библиотеке также действует виртуальный раздел. Виртуальная библиотека имеет возможность предоставить много информации в направлении изучения и пропаганды национального культурного наследия. С использованием интернет-ресурсов должны быть созданы крупные порталы, связанные с азербайджанской культурой, литературой, историей, музыкой, искусством, кино, театрами. Информация на этих порталах должна быть представлена на нескольких языках. Необходимо популяризировать богатство и величие азербайджанского национального культурного наследия на мировом уровне.

Литература

- 1.. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. – Bakı, Qanun, 2016. – 92 s.
2. Azərbaycan Respublikasının Qanunlar Kəlliyatı [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.eqanun.az. – Дата доступа: 14.07.2022.
3. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. 3 cildə. – Bakı, 2004.
4. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm qanunvericiliyi toplusu. 2 cildə. – I cild. – Bakı, Avrasiya Press, 2011. – 522 s. ; II cild. – Bakı, Avrasiya Press, 2011. – 502 s.
5. Azərbaycan-YUNESKO: İnsan hüquqlarına əsaslanan tərəfdaşlıq. E.Süleymanovanın red. ilə. – Bakı, 2014. – 287 s.
6. “Azərbaycan 2020: gələcəyə baxış” İnkişaf Konsepsiyası. – Azərbaycan Respublikası Prezidentinin, 2012. – 39 s.

Нестерович Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ ИНФОРМАТИВНОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ОБЪЕКТА ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

При формировании понятийного аппарата документального памятниковедения возникает вопрос о востребованности понятия информативности ОИКН (объекта историко-культурного наследия), методологической продуктивности образования его, *не редуцируемым* к понятиям информативности сообщения, текста, произведения, документа, а близкопересекающимся с ними. Представляется, что введение понятия информативности ОИКН позволит измерять и соответственно более чётко определять ИКЦ (историко-культурную ценность) документальных ОИКН, служащую основанием для отнесения отдельного архивного документа, библиотечного документа, коллекций их и фондов к легализованному ИКН (историко-культурному наследию). Формирование такого понятия имеет предпосылкой не только выбор одной из распространённых в научном дискурсе трактовок информативности, а и корреляция понятий ОИКН с понятиями сообщения, текста, произведения, документа.

При этом будем придерживаться блока дефиниций: *легализованный ОИКН* – ОИКН, получивший юридический статус охраняемого объекта (в том числе в составе конкретного национального архивного фонда и т.п.), у которого к наличию ИКЦ добавляется правовая ценность. *Актуальный ОИКН* – выделенный для получения такого статуса. *Актуализированный ОИКН* – ОИКН, социокультурная роль которого в культурном пространстве «активизирована». *Потенциальный ОИКН* – объект культуры,

не выделенный на получение юридического, охранного статуса, при этом его ИКЦ позволяет претендовать на его получение. *ОИКН* – объект культуры, ИКЦ которого (для определённого социума – государства, страны, этноса, субэтноса) делает его востребованным в процессах культурного наследования. *Объект культуры* – продукт материального, интеллектуального, социо-духовного производства, продукт антропогенного воздействия на природные объекты (среду), комбинированный продукт, имеющий форму вещи, способа действий, информационного продукта и др. (сооружение, площадь, парк, «металлическая книга», ритуал, литературное произведение, верование и т.д.), при оценке которого определённым сообществом ему придаётся культурная, не повседневно-бытовая значимость. Продукт антропогенного воздействия на природные объекты относятся к объектам культуры, выступая при этом и отдельным *ОИКН*. Придерживание дефиниций обеспечивает чёткость концептуализаций, помогает выявлять несоразмерности. Так, в архивоведении концептуализируется: документальный памятник – такой документ, который выделен общественным вниманием и, как любой другой памятник, становится общим публичным достоянием [1]. При такой концептуализации оставляется без пояснения обстоятельство, всегда подразумевается, что у документального *ОИКН* в таком состоянии есть юридический статус охраняемого объекта.

Проблема информативности в научном познании проявляется в необходимости разграничения многообразных её видов и востребованности проведения различия информативности произведения, документированного инфопродукта, текста, сообщения: когда информативность текста, выступающего сообщением, связана с новизной семантического содержания и имеет место до тех пор, пока новизна его не снята, а информативность произведения связана с количеством вложенного (автором)/извлекаемого (реципиентом) семасодержания (во всяком случае, первоначально, а впоследствии допускаем связь её с его ценностью, тем самым, добавляя в формулу информативности произведения коэффициент ценности информации). Её разрешение имеет существенную значимость для разрешения прикладных проблем, в частности, определения информационного потенциала архивного фонда в рамках экспертизы ценности архивных документов. Для разрешения данной проблемы следует уяснить, что произведение и документированный инфопродукт охватывает уровень понятий, суждений, концепций, теорий, а текст – уровень синтаксической организации знаков и значений их (при отграничении знаков – языковых выражений, рестриктурируемых синтагмами, от знакоконинуумов), а также, что и текст, и произведение резонно рассматривать в качестве сообщения до тех пор, пока они предоставляют реципиенту новую информацию, пока он извлекает её из него. Будем исходить из того, что в полной мере при трансдисциплинарной проекции формирования понятий противоречия образования понятий, терминируемых «информативность» и корреляции их с предметно смежными понятиями устраняются через введение понятия «инфологии», терминируемого нами как «информационный продукт». Инфопродукт, реализующий функционирование документа и иного ПДЗИ (продукта деятельности с зафиксированной информацией) – продукт интеллектуального производства (в культурологическом плане), возникающий при восприятии и интерпретации субъектом социальной коммуникации зафиксированных на поверхности изделия, либо в аппаратной электронно-программной среде данных (знакоконинуумов/постсигналов), выступающий единицами когнитивно-семантических информационных процессов, на семантическом уровне организации элементов моделируем производением (шире – инфопродукт), на синтактико-семантическом уровне – текстом, изображением и т.д.

В логике, содержание высказывательной формы, рассматриваемое в качестве предиката, истолковывается как характеристика информативности понятия. Информативность понятия предстаёт мерой широты его содержания. В филологии, теория информативности текста, с выделением «трех типов информации», разрабатывалась прежде всего И.Р. Гальпериным [2]. Соответственно её базисной схеме, распространилась

характеристика текста «инфопродуктом, насыщенным концептуальной информацией» [3]. И противопоставление концептуальной информации (выходит за пределы метаинформации в мегасемасодержание) – фактуальной. Поясняется: «категория информативности – ведущая среди категорий текста – объединяет ряд взаимосвязанных понятий, среди которых описаны три типа информации – содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстовая, содержательно-фактуальная. Эта многоканальная гетерогенная информативность, несмотря на свою неоднородность, имеет единую направленность на раскрытие концепта произведения» [4]. Понятие информативности востребовано и широко используется в филологии, но едва ли оно предстаёт в её разработках методологически мощным. Уже исходя из того, что оно представляется в базисных схемах, в которых понятия текста и произведения контаминированы, обосновывается, что категория информативности реализуется в повествовании, рассуждении, описании (обстановки, ситуации, действия, природы, личности). Так, И.Р. Гальперин для обозначения информации, содержащейся в тексте, использует в основном термины «содержание» и «смысл», относит информативность к одним из основных признаков текста, при этом специально подчеркивает, что информативность свойственна именно тексту и только тексту, а не части текста, не единице текста [5].

Из обзора литературы мы установили, что в лингвистике превалирует трактовка информативности текста над его свойством, характеризующим количество содержащейся в нём информации, её ценности и новизны, но не релевантности её (это показывает на наличие системно-корреляционного изъяна редукции к понятию текста понятий произведения, документированного инфопродукта, сообщения, поскольку по отношению к произведению, инфопродукту, сообщению текст следует рассматривать главным образом *формальной единицей* синтаксического уровня организации элементов – совокупностью предложений, не имеющей целевого предназначения и воплощения). При этом *поэтические тексты* не информативны: «поэзия не дает информацию или практические рекомендации, она являет смысл, ценность которого может состоять как раз в его неинформативности, в его отрешенности от практических нужд». Здесь следует подчеркнуть, что несмотря на отсутствие в них информации, им присуще семантическое содержание, тем самым, они семантивны. Информационная насыщенность текста – абсолютный показатель качества текста, а информативность – относительный, поскольку степень информативности сообщения зависит от потенциального читателя. «Информативность текста – это степень его смысло-содержательной новизны для читателя, которая заключена в теме и авторской концепции, системе авторских оценок предмета мысли». «Мера информационных качеств текста может снижаться или возрастать. Так, информативность (с точки зрения прагматики текста) снижается, если информация повторяется, и, наоборот, она повышается, если текст несет максимально новую информацию» [6]. Информативность текста возрастает за счет учета при его создании фоновых знаний.

Отталкиваться от понятия информативности текста при формировании понятия информативности ОИКН непродуктивно. Достаточно продуктивным будет отталкиваться при этом от понятия информативности документа. В археографии для описания приводимых в ретроэдиторской публикации результатов источниковедческого анализа публикуемых исторических источников употребляет термин «источниковедческая информативность издания» [7]. Тем самым, информативность исторического документа трактуется главным образом обусловленной релевантностью содержащейся в нём информации. Такое образование понятия и терминов достаточно схоже с употреблением термина «информативность архивного фонда», трактуемого способностью архивного фонда удовлетворять общество в требуемой информации (чрезмерно абстрактная формулировка, абстрактность её приемлемо уменьшать изложением о характеристиках архивного фонда, направленных на удовлетворение потребностей пользователей) [8]. Соответственно «коммуникационной» трактовке информативности,

свойством информационного сообщения удовлетворять инфопотребности [9]. И в целом, укладываясь в общенаучную (во всяком случае, регионально-научную и наиболее распространённую) трактовку информативности сообщения его значимостью для адресата. Такая трактовка лишь пересекается с трактовкой её количеством новой поступающей информации: если исходить из того, что «значимость информации» – обобщённое наименование прагматических свойств информации, то вторую трактовку следует характеризовать разновидностью первой, если же отождествлять значимость информации с полезностью её, то такая характеристика неадекватна. И хотя семантика терминоединицы «значимость» чрезмерно диффузная, именуя меру прагматических свойств, «значимость» удаётся излагать в прагматическом аспекте функционирования информации определённо, когда *наименование «значимость информации»* (и его вариант «инфозначимость») берётся гиперонимом к обозначениям прагматических свойств информации (исходя из классификации гиперо-гипонимических отношений в семантике А. Зализняк его следует идентифицировать псевдосчётным термином). Ввести столь же мотивированный гипероним к обозначениям семантических свойств информации, образующих семантический аспект её гораздо трудней (пожалуй, для этого востребовано наименование «наличность информации») и её вариант «инфоналичность».

В семантике также используется понятие информативности текста. Так, в работе «Текст как информационная модель», данное понятие определяется при функционировании текста в качестве инструмента для осуществления действия «сняваемой неопределённостью выбора», а при использовании текста для творческой реконструкции заложенных в нём знаний «создаваемыми новыми возможностями действий» [10]. В документалистике используется понятие информативности документа. В соответствии с тезаурусным подходом, разработанным Б.В. Бирюковым и Г.Г. Воробьёвым, «реальное количество информации», извлекаемое конкретным потребителем из ПДЗИ (соответственно, и *вложенное*) в информационный объём документа, обозначается термином «информационная ёмкость». Реальное количество информации, *извлекаемое* конкретным потребителем, т.е. количество новой для данного получателя информации, обозначается термином «информативность документа». Отношение инфоёмкости к инфообъёму (синтаксическому уровню документа) терминологически как «информационная плотность», поэтому, чем больше количество дескрипторов в единице объёма, тем плотнее текст документа [11]. Хотя информационную ёмкость текста точнее определять не количеством ключевых слов, а смысловой шириной языковых выражений – количеством связанного с ними микросемасодержания, их понятийной насыщенностью.

Мы в рамках документологии предлагаем определять фактический инфообъём публикуемого исторического документа на основе показателя высказываний, отображающих исторические события, явления, процессы, их связи и отношения [12]. Ключевыми моментами, позволяющими избегать противоречий при формировании понятия информативности документального ОИКН, выделим различие семантического содержания произведения и содержания, семантики языка в тексте, информации, передаваемой языковыми единицами, разграничение понятий информации произведения и иного инфопродукта и информации, усваиваемой конкретным реципиентом при понимании сообщения, произведения, а при междисциплинарной проекции – различия понятий семасодержания произведения и информации его и иного инфопродукта. Понятие информации произведения, сообщения, инфопродукта выступают логически подчиненными, соответственно, понятиям семасодержания произведения, сообщения, инфопродукта. Придерживаясь наиболее принятой в методологии инфологии *функциональной* концепции информации, служащей основанием продуцирования онтолого-теоретических знаний кибернетики (и иных дисциплин), опирающихся на понятийный аппарат математических теорий информации и трактовки в них количества информации (а ведущие инфологи – З.В. Партико, А.В. Соколов и др. обосновывают

методологическую корректность именно функционального подхода к информации и только его), понятие информации *соподчинено* понятию управления, понятие социоинформации – понятию социоуправления и регулирования социодействий и отношений [13; 14]. Соответственно этому и *избежание интерференции понятий данных и информации* (достигаемому в базисной схеме инфологии и информатики, обосновываемой в трудах Р.С. Гиляревского, С.В. Симоновича и др.) социоинформация предстаёт содержанием сообщений, информационных продуктов и иных ПДЗИ, прежде всего, способствующим выработке принятия решений. Из этого логически вытекает, причём имплицитно, что информация составляет лишь часть семасодержания ПДЗИ, главным образом его макросемасодержание – сведения, метасведения, знания, метазнания, мнения и т.д. (микросемасодержание – значения языковых единиц от слов до синтагм для целей управления востребовано лишь иной раз и в качестве вспомогательного средства; а мегасемасодержание – идеи, замыслы и т.д. *непосредственно* при осуществлении управленческих действий не используются, данное осуществление охватывает именно уровень макросемасодержания – метазнания в виде пояснений сущности и особенностей идей и т.п., алгоритмы и социотехнологически выверенные установки в виде сведений и т.д.).

В итоге приходим к вполне ожидаемому выводу о том, что новизна информации не может играть решающую роль при определении информативности документального ОИКН, первостепенную значимость она имеет только при отборе архивных документов (часть их получает статус КЦ и ИКЦ) на постоянное хранение (при этом значимость данного прагматического параметра значительно уступает значимости семантического параметра информации – её достоверности, при отборе архивных документов первостепенна именно достоверность информации первичных документов; значимость новизны отбираемых документов снижается либо исчезает при придании первостепенной значимости ценности повторяемой информации документов, см. [15]; отбору производных документов соответствует нулевая новизна их информации). И к неожиданному выводу о недостаточности понятий информативности документа, сообщения и пр. для описания ОИКН и продуктивности введения понятия семан(ти)тивности ОИКН. Развивая логико-семантический подход (в качестве альтернативы/дополнения классического и постклассических подходов) к измерению характеристик информации и шире – семантического содержания информационного продукта – единицы когнитивных и семиотических инфопроцессов, происходящих с документом и иным ПДЗИ, формируем (аппроксимировано) в рамках *трансдисциплинарной проекции* понятий документологии, информологии, семантики ряд дефиниций, фундирующих минитерминосистему для определения информативности и семантивности документальных ОИКН. При этом мы трансформируем таксономию семантики в семантике минимальная единица смысла «сема» образует значение слова, значения слов лежат в основе формирования значения предложения; мы делаем сему не *только* элементарной единицей смысла, такая единица терминируется «микросема», не мелкие семаединицы терминируем «макросема», а наиболее крупные – «мегасема». *Информативность (инфопродукта)* – семантический объём инфопродукта, умноженный на коэффициент значимости (релевантности, ценности, полезности (уменьшения неопределённости сведений об объекте, вариантов выбора субъектом действия и т.п.), новизны) его главным образом либо исключительно макросемасодержания для конкретного пользователя. *Физический объём ПДЗИ* – метрологически определяемый объём, занимаемый ПДЗИ (в том числе, документальным ОИКН). *Компактность ПДЗИ* – отношение семантического объёма инфопродукта к физическому объёму ПДЗИ. *Количество семантического содержания (информационного продукта)* – количество микросем, макросем и мегасем. *Синтаксический объём (инфопродукта)* – количество символов, штрихов и иных единиц, выступающих субстратом семасодержания инфопродукта. *Информационный объём (инфопродукта)* – суммарный объём информации в форме конструирования предметов, моделирования

объектов, отображения их свойств, отношений, характеристик, образования понятий, их признаков, отношений между ними и т.д., вложенный в инфопродукт и извлекаемый из него. *Семантический объём (инфопродукта)* – суммарный объём информации инфопродукта вкупе с объёмом его микросема- и мегасемасодержания. *Информационная насыщенность (инфопродукта)* – отношение инфообъёма к синтаксическому объёму инфопродукта. *Семантическая насыщенность (инфопродукта)* – отношение семантического объёма к синтаксическому объёму. *Микросем(a)* – элемент значения слова, словосочетания, синтагмы в форме выраженного им отображения свойства, связи характеристики предметов, признака понятия, отношения понятий. *Макросем(a)* – элемент макросемасодержания произведения – суждение, определённая связь, отношение понятий, предметов. *Мегасем(a)* – элемент мегасемасодержания произведения, замысел, концепция, магистральная идея произведения и т.д. *Семантивность документального ОИКН* – семантический объём выступающего ОИКН инфопродукта, умноженный на коэффициент историко-культурной значимости его для конкретной социальной общности (увеличения чувства национальной гордости, увеличение достояния национальной общности, повышения вероятности использования в культурной деятельности и т.д.). *Значимость ОИКН* – прагматический аспект функционирования ОИКН.

Литература

1. Илизаров, Б. С. Актуальные теоретические и методологические проблемы советского архивоведения: Учеб. пос. / Б. С. Илизаров. – М., 1984.
2. Теория текста: Уч. пос. - М.: Флинта, Наука, 2010 – 130 с.
3. Поплавский, Р. П. Термодинамические модели информации / Р. П. Поплавский // Успехи физических наук. – 1975. – № 3.
4. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М., 1979.
5. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981.
6. Бабайкина, Ю. А. Информация/информативность и информационная структура текста как ключевые понятия текстовой деятельности (по взглядам И. Р. Гальперина) / Ю. А. Бабайкина // Армия и общество. – 2009.
7. Груша, А. Шляхі і способи підвищення інформативності видання книг Метрыкі ВКЛ / А. Груша // Актуальні питання вивчення і видання Метрыкі Вялікага княства Літоўскага: матэр. міжн. навук.-практ. канф. (Мінск, 11–12 лістапада) / Інстытут гісторыі НАН Беларусі. – Мінск, 2005.
8. Антоненко, І. Інформативність архівного фонду / І. Антоненко // Українська архівна енциклопедія. – Кіпв: Держкомархів України, 2008.
9. Соколов, А. В. Введение в теорию социальной коммуникации: Уч. пос. / А. В. Соколов. – СПб., 1996.
10. Шрейдер, Ю. А. Текст как информационная модель / Ю. А. Шрейдер // Анализ знаковых систем: История логики и методологии науки. – Киев, 1986.
11. Воробьев, Г. Г. Твоя информационная культура / Г. Г. Воробьев. – М., 1988.
12. Нестерович, Ю. В. Логико-семантический подход к определению количества семантической информации применительно к археографической публикации / Ю. В. Нестерович // Архіварыус: зб. нав. паведамл. і арт. – Мінск, 2011. – Вып. 9. – С. 68–75.
13. Партико, З. В. Современная парадигма науки об информации – информология / З. В. Партико // Научно-техническая информация. – Сер. 2. – 2009. – № 11. – С. 1–9.
14. Нестерович, Ю. В. Формирование общей интертеории информации в качестве методологической дисциплины / Ю. В. Нестерович // Научно-техническая информация. Сер. 1. – 2022. – № 7. – С. 1–9.
15. Тихонов, В. И. Применение традиционных методов в экспертизе ценности электронных документов / В. И. Тихонов // Отечественные архивы. – 2009. – № 3. – С. 35–46.

СОВРЕМЕННАЯ КОМПАРАТИВНАЯ ПАРАДИГМА ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ

Компаративная парадигма как совокупность фундаментальных научных положений, теоретико-методологических установок и принципов сравнительного исследования *культурного разнообразия* – многообразия форм и видов культуры, своеобразия внешних проявлений, качественных содержательно-смысловых различий и индивидуальных признаков культур – формировалась в рамках разных научных областей и направлений и развивается как множество вариантных моделей (сравнительно-историческая, этнографическая, интегративная), которые реализуются в отраслевых исследованиях разных феноменов культуры. Современная компаративистика сложилась в процессе адаптации традиционного опыта теоретико-методологической организации компаративных практик к парадигмальным изменениям в социокультурном пространстве постиндустриального общества. Современные тенденции сравнительных исследований в разных сферах гуманитарного знания свидетельствуют об обусловленном процессами социокультурной трансформации заметном смещении научных интересов из традиционной плоскости диахронической интерпретации культур, их структурных компонентов и артефактов (сопоставления древних цивилизаций и разных историко-культурных эпох, изучения традиционных обществ, сравнительно-исторического анализа языков, фольклора, этнографических реалий и т. д.) в область синхронического соотношения локальных, социальных, конфессиональных, лингвокультурных общностей; осмысления контекстов их современного бытия и взаимодействия; семиотической, аксиологической, коммуникативной интерпретации и др.

Существенным теоретическим основанием для оформления проблемного поля современной компаративистики стало формирование специальной научной картины мира культуры, которая представляет собой систему представлений о культуре в понятиях и категориях теоретического тезауруса культурологической компаративистики (культурное разнообразие, типы и формы культуры, сходство и различия культур, культурная дивергенция, культурная диверсификация, социокультурная и мультикультурная динамика, межкультурное взаимодействие, культурная диффузия, аккультурация и др.). Ключевым и универсальным понятием теоретического тезауруса современных компаративных исследований культуры является мультикультурная динамика, подразумевающая многоплановое развитие культурного разнообразия в пространственно-временных аспектах, функциональных и коммуникативных отношениях [1, с. 46]. Соответственно разные проявления культурного разнообразия, представленного культурными целостностями и их компонентами в процессе функционирования и взаимодействия, составляют предметное поле сравнительного анализа в культурологии, антропологии, этнологии, фольклористике, искусствознании и других научных областях.

В качестве метапроекции мультикультурной динамики в контексте сравнительных исследований феноменов культуры выступает межкультурный дискурс, имеющий метатекстуальную природу по отношению к исходной поликультурной реальности и обеспечивающий ее репрезентацию и восприятие как текстовой целостности. Межкультурный дискурс является способом манифестации явных или невыраженных связей, отношений, аналогий и различий между культурами и не сводится к дискурсу их взаимодействия.

Методологически исходное понимание межкультурного дискурса в компаративистике основывается на его отождествлении с метатекстуальным образованием, семиотико-семантическим единством, а также с формой порождения и существования нового знания (т. е. в конкретном случае с дискурсивной организацией

компаративного знания). Методологический ресурс межкультурного дискурса используется в осмыслении реалий мультикультурной динамики, фактов культурного разнообразия и позволяет организовать следующие аналитические процедуры:

- атрибутивный и семиотико-семантический анализ предметных форм культурного разнообразия;
- установление взаимосвязи между дискурсивной формацией как гипертекстом и текстовыми реалиями поликультурного пространства;
- определение контекстов функционирования и трансформации дискурсивных формаций и текстовых реалий в социокультурной динамике.

Межкультурный дискурс отражает знаково-символические проявления мультикультурной динамики как комплекса отношений и взаимодействий между культурными целостностями и их отдельными аспектами в поликультурном пространстве. Компаративистика непосредственно обращена к проекции дискурсивных практик на разные тексты культуры как коммуникативно-информативные категории, в совокупности репрезентирующие культурную целостность. Метатекстуальная сущность межкультурного дискурса раскрывается в рефлексивном восприятии комплекса разных культурных текстов (историко-культурных, социокультурных, фольклорных, этнических, художественных, религиозных, политических, гендерных и др.), являющихся взаимосвязанными репрезентантами культурной целостности.

Таким образом, основу межкультурного дискурса составляет рефлексия артефактов и текстов культуры как манифестаций культурного разнообразия, проявления которого, пользуясь терминологией М. Фуко («Археология знания»), можно отождествлять с *дискурсивным событием* [3]. Межкультурный дискурс рассматривается как форма объективации проявлений культурного разнообразия во всей перспективе связей и отношений между ними. Эмпирические факты и логические объяснения реалий и фактов культурного разнообразия, обеспечивающие верификацию межкультурного дискурса, указывают на его гносеологическое восприятие культуры, а, следовательно, дают основание для отождествления с дискурсом знания.

В оценке дискурсивных возможностей репрезентации компаративного знания, как правило, не берутся во внимание факты органичного переплетения разных содержательных дискурсов. В этой связи представляется неуместной категоричность дифференциации философского, религиозного, этнонационального, историко-культурного, фольклорного, литературно-художественного, социального и других взаимосвязанных типов дискурса. Вопрос о связи или автономии разных дискурсов является слишком многоаспектным и не может рассматриваться на основе одномерных подходов к их восприятию. Следует различать внешний и внутренний уровни их соотношения:

- с одной стороны, можно утверждать о переплетении фольклорного, художественного, историко-культурного, религиозного, политического, философского дискурсов;
- с другой стороны, можно интерпретировать проблему внутри отдельно взятого из них: соотносить реалии разных конфессиональных культур в рамках религиозного дискурса; разные этнокультурные традиции в пределах этнонационального дискурса и т. д.

В данном случае речь идет именно о конкретных проявлениях межкультурного дискурса.

В компаративистике интегрируются потенциальные возможности дискурсивных практик, которые проецируются на разные культурные тексты, репрезентирующие отдельные аспекты культурного разнообразия и обеспечивающие целостное восприятие культуры как различенной внутри себя целостности. Организация межкультурного дискурса как метапроекции разных проявлений культурного разнообразия возможна в пределах каждой из актуальных для компаративистики дискурсивных форм (фольклорного, этнонационального, религиозного, историко-культурного, художественного, социального, гендерного, политического дискурсов). В качестве

объективированного отражения существенных связей и отношений между реалиями культурного разнообразия в межкультурном дискурсе выступают: типологическое сходство, аналогии, межкультурные различия и интерактивные процессы.

Для обеспечения терминологической ясности представляется необходимым различение понятий межкультурного дискурса и дискурса мультикультурализма. Межкультурный дискурс в контексте компаративистики конституируется как дискурс знания, реализующегося в метапроекции мультикультурной динамики и представляющего собой семиотически артикулированную актуализацию проявлений культурного разнообразия в процессе функционирования и взаимодействия разных культурных целостностей. Распространенные трактовки дискурса мультикультурализма обычно сводят понимание поликультурности, как правило, к фактам локального сосуществования рас, языков, религий вследствие соответствующих поворотов истории отдельных народов, в результате колониальной политики, массовой миграции в определенных регионах и государствах мира, оставляя вне внимания целостное восприятие культурной диверсификации в исторической и социокультурной динамике.

Важным методологическим условием организации компаративных исследований культурного разнообразия является обеспечение фактической основы сравнения. Компаративистика в первую очередь обращается к многогранному историко-культурному опыту и современной социокультурной практике. Письменные источники (философские, исторические, религиозные, литературно-художественные), часто обозначаемые термином *текстовые (текстуальные) артефакты*, имеют первостепенное значение в процессе реконструкции компаративного знания о культуре. Наряду с историческими фактами, документальными и архивными материалами, археологическими артефактами компаративные источники включают фольклорные, этнографические, лингвокультурные, литературно-художественные тексты, аудио- и видеоматериалы, позволяющие конструировать индивидуальные измерения культурных целостностей и определить дистанцию между ними. С последних десятилетий XIX в. полевые наблюдения приобрели статус ведущего методологического подхода в этнографии и фольклористике, тем самым обеспечивая фактические основания для сравнительного изучения культуры разных континентов, регионов, племен и народов. Многообразие информационных ресурсов, использующихся в компаративных наблюдениях, предполагает контент-анализ, который способствует отбору и ранжированию фактического материала, определению его первостепенной или второстепенной значимости и в итоге помогает сделать заключения о степени устойчивости или непостоянства характеристик сравниваемых культур.

Теоретическая рецепция мультикультурной динамики обеспечивается философскими, антропологическими, семиотическими, аксиологическими, психоаналитическими, коммуникативными интерпретациями процессов и результатов культурогенеза и культурной диверсификации. Компаративный подход, составляя основу историко-культурной и теоретической реконструкции, позволяет исследовать многие аспекты динамики и содержательной сущности культурного разнообразия:

- генезис, эволюцию и трансформацию культурных форм и систем;
- преемственность культурных традиций и социального опыта;
- процессы межкультурного взаимодействия и явления культурной диффузии;
- механизмы и особенности индивидуализации и идентификации культурных систем;
- способы манифестации межкультурных различий;
- метаязык культурного разнообразия и интерактивных явлений в поликультурном пространстве.

Восприятие другой культурной среды сопровождается соизмерением совпадений и обнаружением межкультурных различий, которые определяют индивидуальные особенности культур. Межкультурные различия являются содержательным измерением, способом закрепления и выражения существующей дистанции между социокультурными

общностями [2, с. 128]. Многоаспектное изучение культурного разнообразия мира, сопровождающееся выявлением подобия и различий, неизбежно соприкасается с исследованием динамичных процессов сосуществования и взаимодействия культур, с анализом их разных результатов и последствий. Морфологические особенности культур обуславливают разные формы их взаимоотношений, которые в свою очередь проявляются в механизмах полноценного диалога и взаимного обогащения, принципиального отторжения или последовательного заимствования продуктов социокультурного творчества из другой среды, интеграции, ассимиляции, экспансии, трансформации культур и т. д. По определению О. Шпенглера, «взаимоотношения между культурами весьма разнообразны, хотя бы уже из-за пространственной и временной дистанции» [4, с. 48]. При этом влияние одной цивилизации может оказаться благотворным для другой на чрезмерно большом расстоянии (индийское на арабский мир), в то время как культурное воздействие на незначительной дистанции может представляться удушающим для соседних регионов (влияние античной цивилизации на регион Средиземноморского побережья). О. Шпенглер также различал все культуры по характеру и силе взаимоотношений: «западноевропейская культура находится в поиске контактов, а египетская уклоняется от них, хотя и вынуждена уступить с трагическими для себя потрясениями, в то время как античная культура использует их без всякого вреда для себя» [4, с. 49].

Таким образом, современная компаративная парадигма является ведущей теоретико-методологической интегративной моделью, обеспечивающей многоаспектное исследование культурного разнообразия и его целостную рефлексию. Методологический инструментарий компаративистики способен постичь глубинные пласты национальных культур, выявить содержательное разнообразие их исконных и заимствованных элементов, реконструировать аутентичные формы и архетипы традиционной этнической культуры, составляющей исконное начало каждой нации и глубинный уровень культурной памяти народов. Теоретическая рецепция поликультурной реальности в современной компаративистике соотносится с разработкой метаязыка, наиболее адекватного содержанию межкультурного дискурса как метапроекции мультикультурной динамики и соответствующего реалиям межкультурного взаимодействия. Метаязык современной компаративистики пока недостаточно сформирован, отличается неустойчивостью и многоаспектностью обозначений, нуждается в расширении своих ресурсов. При этом он обогащает понятийно-категориальный аппарат компаративистики, выполняя важные номинативные функции: фиксирует основные ориентиры различения и идентификации культурных целостностей и их компонентов; обозначает способы размежевания культурного пространства и характер бинарных оппозиций; отражает степень расположенности культур к взаимодействиям, к восприятию заимствований и др.

Прикладной потенциал современной компаративистики определяется ориентированностью сравнительных исследований культуры на разработку проблем межкультурной коммуникации и обеспечение конструктивного взаимодействия. Методологические возможности компаративного подхода позволяют осуществить комплекс теоретических построений, непосредственно связанных с моделированием и организацией процессов межкультурного взаимодействия: установить морфологические особенности, ценностную и семантическую совместимость культур; исследовать прагматические аспекты межкультурной коммуникации, связанные с разработкой тактики, направлений, форм коммуникативного поведения; выявить интегративный ресурс культурного разнообразия, обеспечивающий конструктивную основу взаимодействия разных мультикультурных общностей, этнонациональных, конфессиональных и социальных групп.

Литература

1. Павильч, А. А. Компаративные исследования культурного разнообразия: методологический опыт и коммуникативная проекция / А. А. Павильч. – Минск : МГЛУ, 2017. –168 с.

2. Павильч, А. А. Сравнительная культурология : пособие / А. А. Павильч. – Минск : МГЛУ, 2015. – 176 с.
3. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко. – СПб. : Гуманит. акад. ; Универ. кн., 2004. – 416 с.
4. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер. – Минск : Попурри, 1999. – Т. 2. : Всемирно-исторические перспективы. – 720 с.

Сиволан Т.Е., Терехова В.И.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

АПОСТОЛЬСКИЙ ПУТЬ СОЛУНСКИХ БРАТЬЕВ КИРИЛЛА И МЕФОДИЯ

История культуры мировых цивилизаций, в том числе и христианской, даёт нам возможность познакомиться с жизнью и творчеством выдающихся писателей, художников, композиторов и учёных мирового уровня. Среди них достойное место занимают имена создателей славянской письменности и книжного дела, святые равноапостольные Кирилл и Мефодий.

До наших дней дошло немного данных об их детстве, но точно известно, что родились они в городе Солуни, ныне это Салоники, в семье византийского высокопоставленного военначальника. Кирилл появился на свет в 827 году, а Мефодий – в 815 году. Поскольку братья хорошо владели славянским языком, некоторые специалисты стремились подтвердить их славянское происхождение. В тоже время, например, в Болгарии, просветителей считают болгарскими [1]. Точно установить этническую принадлежность Кирилла и Мефодия в многонациональной Византии практически невозможно, хотя споры по данному поводу идут и по настоящее время. Существуют разные версии, и что они были греческого происхождения, либо славянского происхождения, болгарская традиция называет братьев болгарскими, эту идею поддерживают многие современные болгарские учёные.

Финансовые возможности семьи позволили дать детям хорошее, по тем временам, образование и соответствующее воспитание. Можно предположить, что ещё в раннем возрасте братьям были доступны источники духовного содержания, что в дальнейшем, послужило основой их апостольского пути и успешной реализации божественного предназначения.

Мефодий (в миру его звали Михаилом) становится военным, дослужился до звания стратега одной из провинций в Македонии, благодаря своим талантам и способностям, а также покровительству влиятельного царедворца Феоктиста.

Брат Мефодия Константин (Кирилл) пошёл по пути изучения философии и других научных достижений и даже увлекался поэзией. Он успешно овладевал знаниями в Магнавской школе Константинополя и блестяще её закончил. Изучал культуру соседних народов, и ещё до того как отправился в Моравию, благодаря чему стал всемирно известным, Константин (имя до пострижения в монахи) начал переводить главы Евангелия на славянский язык [2].

В учебном заведении в это время преподавал известный византийский учёный Лев Математик и писатель, богослов Фотий, который, впоследствии, был избран патриархом. Кирилл, ещё будучи учащимся школы, определил себе духовного наставника, труды которого усваивал с большим усердием. Имя этого пастыря и наставника Григорий Богослов. В результате накопленных знаний ему удалось одержать безусловную победу в первом диалоге-диспуте с иконоборцем Иоанном Грамматиком. Это и было началом духовно-политической миссии и послужило хорошим началом христианско-духовного пути Кирилла.

Помимо лингвистики Кирилл обучался геометрии, диалектике, арифметике, астрономии, риторике и философии у лучших специалистов в Константинополе. Поскольку он был знатного происхождения, мог рассчитывать на аристократический брак и государственную службу, но становится хранителем библиотеки в соборе Святой Софии, а затем начинает преподавать в столичном университете. Благодаря блестящим победам в

философских диспутах он получил прозвище Философа, которое иногда встречается в историографических источниках. Кирилл, в отличие от брата, изначально пошёл по духовно-учёной стезе. Согласно «Житию», составленному в кругу его непосредственных учеников, с самого начала своего учения в Фессалониках он поражал окружающих своими способностями и памятью [3].

Мефодий пошёл по иному пути и занялся административно-управленческой деятельностью. Образование позволяло ему получить должность управляющего одной из славянских областей, подчинённых Византии. Некоторые исследователи, предполагают, что эту территорию населяли болгары, однако прямых доказательств этого факта нет. Во время своего пребывания, он напрямую познакомился с языком, нравами и обычаями славян, но более всего Мефодия заинтересовал духовно-христианский опыт их культуры. Многочасовые раздумья, как итог знакомства со славянской духовной культурой, привели его к решению оставить управленческую деятельность и заняться более глубоким освоением духовного просвещения и отправиться в монастырь Полихрон [4]. В монастыре он получил должность настоятеля. Выбор был сделан. Это было его окончательное решение и новый путь служения Богу, которому он был верен до конца жизни.

Пришло время объединиться двум братьям, и пути их сошлись навсегда. Кирилл поступил в монастырь к Мефодию, где началось их совместное служение Богу и христианскому народу. По поручению византийского императора они отправляются в среду хазар с религиозно-политической миссией. Согласно житию, посольство было направлено в 860 году в ответ на просьбу кагана, обещавшего, если его убедят, принять христианство. Знание христианской и других религий позволило Кириллу выиграть спор с мусульманским имамом и еврейским раввином, состоявшийся в присутствии кагана. Однако каган веру не поменял [5].

По возвращении от хазар братья отправились с новой религиозно-политической миссией к западным славянам, в результате чего навсегда связали свою жизнь со славянскими народами и внесли свой неоценимый вклад в развитие их письменности и культуры. К примеру, Моравская миссия способствовала созданию независимой славянской церкви с богослужением на славянском языке, а не на латинском, как это было прежде, и распространению славянской грамоты в народной среде. Со временем Кирилл и Мефодий со своими подготовленными учениками прибыли в Великоморавию и, находясь в сложных условиях сопротивляющихся религиозно-политических кругов, приступили к выполнению задач, ради которых были готовы пожертвовать своими жизнями. Накопленные знания и предыдущий опыт общения со славянами способствовали созданию азбуки-глаголицы [6]. Это был большой прорыв в процессе укрепления славяно-христианского культурного пространства в мировой культуре.

В Великой Моравии была создана первая церковная школа, в которой учащиеся осваивали славянское письмо и обучались вести проповеди и церковные службы на понятном для славян языке. Это не могло не беспокоить сторонников латинского языка. Кириллу и Мефодию грозили физической расправой, приданию церковной анафеме, обвиняли в ереси, но это их не остановило. Особенно трудно Мефодию с учениками было вести борьбу за утверждение славянской письменности и культуры [7].

В январе 861 года, по пути в Хазарию, во время пребывания в Херсонесе Таврическом, который в то время был частью Византийской империи, братья обрели мощи папы Климента, согласно легенде, сосланного в Херсонес и там утопленного (мощи были обретены на полузатопленном островке, как полагают, в нынешней Казачьей бухте Севастополя). Константин-Кирилл сыграл ведущую роль в этом событии, которое впоследствии сам описал в «Слове на обретение мощей Климента, папы Римского», дошедшем в славянском переводе.

В 867 году братья были вызваны в Рим, поскольку среди части богословов Западной Церкви сложилась точка зрения, что хвала Богу может воздаваться только на трёх языках, на которых была сделана надпись на Кресте Господнем: еврейском,

греческом и латинском. Поэтому Кирилл и Мефодий, проповедовавшие христианство в Моравии, были восприняты как еретики и вызваны в Рим. Там они надеялись найти поддержку в борьбе против немецкого духовенства, не желавшего сдавать свои позиции в Моравии и препятствовавшего распространению славянской письменности. По дороге в Рим посетили они ещё одну славянскую страну – Паннонию, где находилось Блатенское княжество. Здесь, в Блатнограде, по поручению князя Коцела братья обучали славян книжному делу и богослужению на славянском языке [2].

Прибыв в Рим в начале 868 года, Кирилл и Мефодий нашли здесь нового папу, Адриана II. Братья передали ему мощи святого Климента, и тот утвердил богослужение на славянском языке (Глаголический обряд), и переведённые книги приказал положить в римских церквях.

В Риме Константин тяжело заболел, в начале февраля 869 года окончательно слег, принял схиму и новое монашеское имя Кирилл, а 14 февраля скончался [2]. Он был похоронен в Риме в церкви Святого Климента.

После смерти Кирилла, несмотря ни на что, Мефодий упорно и неотступно шёл по намеченному пути, и цель была достигнута. В моравской столице Велеграде 06 апреля 885 года Мефодий скончался. Историческое дело двух солунских братьев продолжили их ученики, среди которых можно выделить Ангелария, Наума и Климента Охридского.

Учениками Кирилла и Мефодия была создана вторая славянская азбука – кириллица. Глаголица и кириллица почти полностью совпадают по алфавитному составу, а также по расположению и звуковому значению букв, однако, форматы букв различаются. Кириллица в итоге получила широкое распространение. Первенство алфавитов вызывает научный спор, но авторы данной статьи солидарны с теми, кто считает, что создателями первой славянской азбуки глаголицы, были равноапостольные святые Кирилл и Мефодий.

Литература:

1. Кирилл и Мефодий // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890 – 1907 с.
2. Малышевский, И. И. Деятельность Константина и Мефодия в Моравии и Паннонии и по выходе отсюда до кончины св. Константина в Риме / И. И. Малышевский // Святые Кирилл и Мефодий. – СПб., 1885.
3. Тахиаос, А.-Э. Н. Святые братья Кирилл и Мефодий, просветители славян / А.-Э. Н. Тахиаос. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005.
4. Бернштейн, С. Б. Константин-Философ и Мефодий. Начальные главы из истории славянской письменности / С. Б. Бернштейн. – М., 1984.
5. Истрин, В. А. 1 100 лет славянской азбуки / В. А. Истрин. – 2-е изд. – М., 1988.
6. Хабургаев, Г. А. Первые столетия славянской письменной культуры: Истоки древнерусской книжности / Г. А. Хабургаев. – М., 1994 / Старославянский язык в Паннонии и Моравии.
7. Кирилл и Мефодий // Новый энциклопедический словарь. – Том 21. – 1914.

Сергеева Е.В., Тимофеева Р.А.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

МОТИВЫ ТКАНЕЙ В ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ФОНЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ИКОН XV–XIX ВВ.

В настоящее время исследователи обращаются к изучению поздней иконописи XIX – начала XX столетия. Некоторые из них отмечают декорацию позолоченного фона, зачастую считая, что данный прием появился лишь в этот период, между тем, корни явления гораздо древнее и глубже. Многие памятники восточнославянского иконописания XV–XVIII вв. имеют орнаментальный позолоченный фон. Традиция такой декорации взяла свое начало еще в эпоху средневековья. В некоторых областях Древней Руси – Украины, Беларуси и Северо-Западе России такой тип украшения образа был весьма распространенным. Орнамент наполнялся различными мотивами, анализ которых способен открыть неизученную страницу восточнославянской иконописи.

В советские годы темы технических приемов орнаментации фона касались А. В. Бакушинский [2, с. 90, 93] и иконописец-палешанин Н. М. Зиновьев [6, с. 21, 28, 54–56]. Позднее к ней обращались украинские, белорусские и русские исследователи. Н. Ф. Высоцкая [4], анализируя древнебелорусскую икону, считала, что декор золоченого фона был почерпнут мастерами в итальянском ренессансном искусстве. Она акцентировала внимание на заимствовании инструментов и приемов из Фландрии первой половины XVII в., а также привлечение профессионалов – резчиков и позолотчиков [4, с. 13, 15].

Д. О. Янковская [10], уделила внимание мотиву тканей на фоне украинской иконы XVI–XVII вв., отметив применение двух типов орнаментов: геометрического сетчатого и произвольного, растительного. Исследователь пришла к выводу о том, что декор фона был ориентирован на имитацию тканей Италии, находящихся под влиянием стран Востока [10, с. 92, 94].



Рис.1. Богоматерь Одигитрия Иерусалимская. Начало XVI в. Новгород. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, чеканка. Государственный Русский Музей, ДРЖ-2097

Орнаментальный фон в русской иконе появился в новгородской школе XV–XVI вв. Но, как отдельный элемент произведения, он не заинтересовал исследователей. В русской иконописи резной фон повсеместно распространяется лишь с середины XIX столетия из мастерских В.М. Пешехонова и И.М. Малышева. Это отмечают русские искусствоведы, исследователи их произведений – Ж. Г. Белик [3, с. 66–68] и Л. А. Армеева [1, с. 93, 111, 116]. Один из авторов [7, с. 512] данной статьи также анализировала происхождение орнаментального фона и доказала имитацию шелковой камки на золоченом фоне икон Исаакиевского собора в Петербурге, как символ памяти о походном иконостасе первого собора, подаренным императором Петром I.

При изучении памятников восточнославянской иконописи становится очевидным, что имитация драгоценных тканей на иконном фоне не ограничивалась украинскими иконами и образами из Исаакиевского собора. Это явление было более обширным и протяженным по времени, затрагивающим церковное искусство всех трех братских народов.

Целью исследования является изучение памятников иконописи с орнаментальным фоном, имитирующим ткань, происходящими из Украины, Беларуси и России XV–XIX вв. Для этого необходимо выявить памятники в древнебелорусской, древнеукраинской и древнерусской иконописи, фон которых отражает мотивы тканей, найти сходства и отличия, и обнаружить возможные первоисточники мотивов.

Одним из самых интересных памятников новгородской иконописи является образ «Богоматери Иерусалимской» начала XVI в. (рис. 1) из Русского Музея.

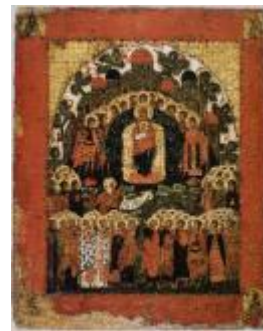
При внимательном рассмотрении видно, что в декорации нимба мастер использовал диагональную сетку, где в перекрестии были помещены кресты-квадрифолии. В то же время, поля иконы оформлены сеткой из пересекающихся окружностей с помещенными в центр ромбами. Идентичным орнаментом украшена икона Архангела Гавриила XV в. из деисусного чина (Архангел Гавриил. Вторая половина XV в. Новгородская школа. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург, Инв. № ДРЖ – 3107).

Диагональная сетка из пересекающихся окружностей оформляет нимбы некоторых новгородских икон. Это образа из деисусного чина церкви Власия: «Богоматерь» (Богоматерь. Деисусный чин. Вторая половина XV в. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, чеканка. 152,5х53 см. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Новгород. Инв. № 11166), «Иоанн Предтеча» (Иоанн Предтеча. Деисусный чин. Вторая половина XV в. дерево, левкас, темпера, позолота,

цировка, чеканка. 152,5х53 см. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Новгород. Инв. № 11167).

Если орнамент у новгородских мастеров положен по диагонали, то на псковском образе «О Тебе радуется» конца XV столетия (рис. 2), он представлен прямой клеткой из пересекающихся окружностей.

Рис. 2. О Тебе радуется. Конец XV в. Псков. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, чеканка. 60х48 см. Государственная Третьяковская Галерея. Инв. 12879



Геометрический орнамент, подобный новгородским иконам, был применен на прикарпатских образах, хранящихся в польском Музее Санока – это «Святитель Николай» XV в. (Святитель Николай. XV в. Происхождение неизвестно. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, чеканка. 122х82 см. Санок, Исторический Музей. Инв. № 987), «Распятие» (Распятие. Четвертая четв. XV в. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка. 78х54 см. Воля Крживецкая. Из костела Успения Богоматери. Перемышль (Пшемысль). Национальный Музей. Инв. № МРН-364), «Спас в силах» (Спас в силах. Втор. пол. XV в. Новосельцы. Церковь Покрова Богоматери. Дерево, темпера. 119х84 см. Санок. Исторический музей. Инв. № 1067), «Богоматерь Одигитрия» (Богоматерь Одигитрия. Втор. пол. XV в. Долина. Ц. Покрова Богоматери. Дерево, темпера. 112х76 см. Санок, Исторический музей, инв. № 901), «Богоматерь с Младенцем» (Богоматерь с Младенцем. Конец XV в. Длугье, воев. Кросненское. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, чеканка. 124х115 см. Санок, Исторический музей, инв. № 944). На иконах «Святителя Николая» и «Богоматери с Младенцем» сетка пересекающихся кругов расположена на нимбах, как в новгородских памятниках.

Во всех перечисленных случаях в применении этого мотива, несмотря на региональные различия, наблюдается несомненное сходство. Но он не ограничивается нимбами и полями икон. Тема пестряди – клетчатой ткани, по справедливому замечанию Л. А. Динцеса [9, с. 23, прим. 68], характерна для одежд святых на новгородских и галицких образах. Это свидетельствует о традиции использования подобного рисунка на всей Западной Руси.

Орнамент сетки перекрывающихся кругов является достаточно древним, так что практически невозможно определить точное время и место его зарождения. Сохранились мозаики пола виллы II в. в Ресане (Черногория), фрагменты пола часовни IV столетия в Евфрасиевой базилике в Порече (Черногория) и пол из Археологического музея в Салониках (Греция), где можно видеть этот мотив. Он был применен позднее в рисунке набойки, хранившейся в Художественно-промышленном музее имени Александра II при Строгановском училище в Москве [8, с. 31, ил. с. 32], что доказывает его распространение в отделке тканей. Рапортное построение делало его пригодным для этой задачи.

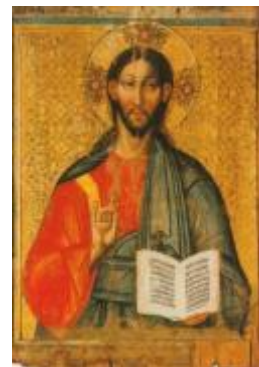
Кроме драгоценных шелковых материй, орнамент сетки встречается в искусстве народной вышивки и ткачества. Так, на женских костюмах из Каргополя и Рязани на рукавах использован сетчатый орнамент с фигурой в центре [5, с. 142–143, 144, 228, кат. № 84, илл. 84]. Мотив диагональной сетки повторяется и на других женских рубашках. На олонечкой женской покосной рубашке [5, с. 230, илл. 84, с. 232, кат. № 93, илл. 93, с. 234, илл. 95, с. 235, илл. 96] изображены кресты-квадрифолии, которые запечатлены на новгородских памятниках иконописи.

Напоминает тему шелковых тканей с рапортным рисунком орнамент диагональной сетки на иконах «Богоматерь Умиление» из села Доросиня Волынской области конца XV – начала XVI в. (Богоматерь Умиление. Конец XV – начало XVI в. Село Доросиня. Волынская область. Музей-заповедник Олеский замок. Львовская область) и «Богоматерь Одигитрия» XVIII в. из иконостаса церкви села Переброди Ровненской области Украины. На первом образе фон представляет собой плетенку с ромбами в центре, а нимб заполнен

квадратами из пересекающихся окружностей с четырьмя чеканными точками внутри, как на прикарпатских иконах из польского Музея. На втором – орнамент представлен аналогичным орнаментом с цветком в центре.

Фон древнебелорусской иконы «Спаса Пантократора» XVI в. (рис. 3) из села Бытень [9, Кат. № 16] поражает правильностью линий орнаментации золоченого фона, напоминающего драгоценную церковную ткань.

Рис. 3. Христос Пантократор. XVI в. Белорусская школа. Находилась в Успенской церкви (1654 г.) села Бытень Брестской области. Дерево, левкас, темпера, позолота, цировка, канфарение



Главный элемент украшения – окружности, скрепленные между собой кольцами. Внутри них расположены круговые элементы с листьями, движение которых направлено по часовой стрелке. В самом центре розетки помещен четырехлепестковый цветок, лепестки которого изгибаются в противоположную сторону от листьев. Столь сложный, повторяющийся рапорт, собранный в идеальную композицию, свидетельствует не только о большом мастерстве, но и создании предварительного технического рисунка, построенного с помощью циркуля. Важно подчеркнуть, что автор орнамента декоративного фона был хорошо знаком с дорогими шелковыми тканями. Источниками для имитации материй являлись импортируемые в Россию, Беларусь и Украину различные виды орнаментированного шелка, используемые для изготовления церковного облачения и шитых икон. Но главное, что этот орнамент, в отличие от мотивов украинских образов, представлявших два вида – сетчатый и растительный произвольный, описанных Д. О. Янковской, является с одной стороны растительным, с другой – рапортным.

Многие произведения церковного шитья изначально создавались на основе декорированного шелка, но до наших дней дошли лишь некоторые из них, например, несколько пелен «Голгофский Крест» (Голгофский крест. 1668 г. Мастерская Царицы Марии Ильиничны, вторая половина XVII в. Аксамит, жемчуг, драгоценные камни. 75х99 см. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»), (Голгофский крест. XVII в. Атлас золотный, бархат рытый золотный, тафта, нити хлопчатобумажные, пряденые золотные. 49,5х51 см. Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»).

К этому типу относятся покровы на раку Святителей (Митрополит Филипп. Покров. Мастерская Акулины Бутурлиной, вторая половина XVII в. Музеи Московского Кремля), (Святитель Алексей, митрополит Московский. Покров. 1650. Мастерская царицы Марии Ильиничны. Москва. Музеи Московского Кремля) и другие. Кроме шитых образов, с XVII столетия существовали походные иконостасы, где фигуры святых писались масляными красками по холсту, а затем пришивались к узорчатому фону из камки [7, с. 518].

В XIX столетии иконостас Исаакиевского собора стал символом возврата к «византийскому стилю». Решению орнаментального золоченого фона стали следовать по всей Империи. Одной из первых икон с украшением фона в виде рапортного орнамента, имитирующего ткань-полиставрий стал образ из мастерской В. М. Пешехонова «Александр Невский» (Александр Невский. 1861 г. Мастерская В. М. Пешехонова. Санкт-Петербург. дерево, левкас, темпера, позолота, цировка. 174х73 см. Государственный музей палехского искусства, Палех, Россия. Инв. 787).

Рапортный орнамент, изображающий церковную ткань с мотивом распускающегося цветка, вырезан на фоне «Богоматери Казанской» конца XIX в. из храма Иоанна Богослова Духовной Академии Санкт-Петербурга, написанной для Знаменской церкви Царского Села. Идентичный фон можно видеть на иконе «Равноапостольного князя Владимира» в Князь-Владимирском соборе Санкт-Петербурга и на образах из

иконостаса церкви Покрова села Мильковщина Гродненской области Беларуси.

На рубеже XIX–XX вв., когда в иконописи отразились приемы древнерусских икон, цировка, идентичная псковскому образу «О Тебе радуется» появилась на образе «Обретение главы Иоанна Предтечи» (рис. 4), происходящей из ризницы Александро-Невской Лавры.

Рис. 4. Обретение главы Иоанна Предтечи. Конец XIX – начало XX вв. Из ризницы Александро-Невской Лавры. Дерево, левкас, масло, позолота, цировка, чеканка. Древлехранилище Александро-Невской Лавры. Санкт-Петербург



Рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что на территории Древней Руси вплоть до XVI столетия сохранялось единство техники и мотивов декорации икон, был характерен орнамент сетки пересекающихся кругов, встречающийся в римских и византийских мозаиках и проникший в отделку тканей. Следовательно, мотивы резного золоченого фона приходили в восточнославянскую иконопись не только из ренессансной живописи, но из Византии и могли приниматься мастерами, как темы народной вышивки или ткачества.

Возможным прототипом мотивов ткани могли стать шитые иконы на шелковых узорчатых камках. Существовали походные иконостасы, где также использовались шитые образа. Древнебелорусская икона «Спаса Вседержителя» свидетельствует о том, что рапортные мотивы тканей могли иметь растительный орнамент и в Беларуси существовали подобные шитые иконы.

Начиная с XIX столетия в Российской Империи пробуждается интерес к древней православной иконописи Византии и Руси, поэтому на золоченом фоне памятников позднего церковного станкового искусства вновь появляются геометрические или растительные мотивы церковных тканей и даже имитации сетки пересекающихся кругов древних памятников.

Литература

1. Армеева, Л. А. Иконописная школа Троице-Сергиевой лавры в контексте возрождения традиционного иконописания: середина XVIII – начало XXI вв. : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Л. А. Армеева. – Череповец, 2013. – 228 л.
2. Бакушинский, А. В. Искусство Палеха / А. В. Бакушинский. – М. ; Л. : Academia, 1934. – 266 с.
3. Белик, Ж. Г. Иконописное наследие мастерской Пешехоновых / Ж. Г. Белик; Центр. музей древнерус. культуры и искусства им. Андрея Рублева. – М. : Индрик, 2011. – 168 с.
4. Высоцкая, Н. Ф. Иконопись и алтарная живопись Беларуси XII–XVIII веков / Н. Ф. Высоцкая. – Минск : Беларусь, 2012. – 231 с.
5. Дурасов, Г. П. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке / Г. П. Дурасов, Г. А. Яковлева. – М. : Советская Россия, 1990. – 317 с.
6. Зиновьев, Н. М. Искусство Палеха / Н. М. Зиновьев, предисл. М. Тихомировой. – 2-е изд. – Л. : Художник РСФСР, 1975. – 246 с.
7. Сергеева, Е. В. К вопросу о происхождении орнаментального фона в русской иконописи XV–XIX вв. / Е. В. Сергеева // Месмахеровские чтения – 2021: матер. междунар. науч.-практ. конф., 18–19 марта 2021 г. / Санкт-Петербургская гос. худ.-пром. Акад. им. А. Л. Штиглица; редкол. : М. Е. Орлова-Шейнер [и др.]. – СПб. : СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – 726 с. – С. 511–520.
8. Соболев, Н. Н. Набойка в России: история и способ работы / Н. Н. Соболев. – М. : Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1912. – 108 с.
9. Цветкова, Н. Н. Искусство ручного ткачества / Н. Н. Цветкова. – М. : СобКО, 2014. – 161 с.
10. Янковская, Д. О. Схемы и мотивы орнамента западноукраинских икон конца XVI–XVII вв. (к вопросу атрибуции при реставрационных исследованиях) / Д. О. Янковська // Вестн. Харьков. гос. Акад. дизайна и искусств. – 2014. – № 1. – С. 91–96.

**СТИХОТВОРЕНИЕ-ПОСВЯЩЕНИЕ МИХАИЛА ХОНИНОВА
«БЕЛОРУС КҮҮНЭ СЕДКЛ» И ЕГО ПЕРЕВОДЫ («БЕЛОРУССКАЯ ДУША»,
«ДУША БЕЛОРУСА», «ДУША БЕЛАРУСА»)**

Калмыцко-белорусские литературные связи в творчестве Михаила Хонинова (1919–1981 гг.) определены его биографией: в годы Великой Отечественной войны младший лейтенант – командир роты в одном из отрядов Могилевского партизанского соединения (1942–1944 гг.) был известен под боевым именем Миша Черный. После войны – почетный гражданин г. Березино Минской области (1975 г.), где есть улица, названная в его честь, на доме № 29 установлена мемориальная доска.

С Беларусью связаны многочисленные поездки поэта, совместные выступления с коллегами, встречи с бывшими партизанами, с читателями.

Тема Беларуси занимает одно из ведущих мест в его прозе, поэзии, драматургии. Дружба и творческое сотрудничество с белорусскими коллегами способствовали появлению двух его поэтических книг в переводах на белорусский язык, изданных в Минске в 1970 и 1977 гг.: «Хвоі і цюльпаны» («Сосны и тюльпаны») [1] и «Жураўлі над стэпам» («Журавли над полем») [2]. Среди переводчиков – Максим Танк, Рыгор Бородулин, Антон Белевич, Сергей Граховский, Геннадий Буравкин, Алексей Пысин и др.

Своим друзьям калмыцкий поэт посвятил стихи – Максиму Танку («Хлеб», «Как похожи пильковский ветер с цаганнурским ветром»), Петрусь Бровке («Когда без крова...», «С думой людей свою душу сливает...»), Заиру Азгуру («Браты»), Савелию Сидоренко-Солдатенко («Вопреки времени»), Ивану Шамякину («Душа белоруса») и др.

Народный поэт Беларуси Петрусь Бровка написал два предисловия («Об этой книге», «Беларусі-партызанкі сын») к книгам калмыцкого друга: «Гимн человеку» (1966), «Хвоі і цюльпаны» (1970).

Сам Михаил Хонинов перевел на калмыцкий язык стихи Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Танка, Аркадия Кулешова, Кондрата Крапивы, Игоря Шкляревского, Эди Огнецвет и др., пьесу Андрея Ольшанского. В семейном архиве сохранилась переписка с белорусскими писателями и переводчиками, в частности с М. Танком [3, с. 247–262].

Среди лучших стихотворений Михаила Хонинова, адресованных белорусам, «Белоруссиян иим улс» («Вот какие белорусы», 1966) [4, х. 2], «Белорусы» в русском переводе Семена Липкина [5, с. 4], «Вось якія беларусы» в белорусском переводе Максима Танка [6, с. 115–116].

Максим Танк написал на титульном листе журнала «Полюмя»: «Дорогому другу Михаилу Хонинову с Октябрьским приветом, с наилучшими пожеланиями и с благодарностью за его чудесные стихи о Белоруссии. Максим Танк. Минск. 6. XI–66 г.» (Из семейного архива).

Другое стихотворение М. Хонинов назвал «Белорус күүнэ седкл» («Душа белоруса», 1978) [7, с. 33]. На русский язык его перевели Семен Липкин («Душа белоруса», 1978) [8, с. 49] и Николай Кутов («Белорусская душа», 1981) [9, с. 36–37]. Белорусский перевод (2016) осуществила Татьяна Сивец, современный поэт, прозаик и переводчик [10].

Обратимся к оригиналу и переводам этого произведения, чтобы выяснить творческую историю стихотворения-посвящения, которое не было объектом и предметом исследования. «**Белорус күүнэ седкл**: «*Белорусин назриг би / буру-зөв уга эргэд, / олн жилин туршар / оран фашистнрэс харслав. / Тишхд белорус күүнэ / төвшүн, чик седклинь / айта кевэр тевчлэв, / алдлго чееждэн хадһлав. / Нег цагт эким / нанд уйсн арсн / бееләһэс дулан гим, / белорус күүнэ һольшиг / бәәдлий би медләв, / батта саднь боллав*» [7, х. 33].

Оригинальное стихотворение структурировано 3 строфами разной величины: первые две строфы – катрены, заключительная строфа – секстина. В традициях калмыцкого стихосложения текст построен с помощью анафоры – парной (бб, оо, тт, аа, нн) и сплошной (бббб) аллитерации, со свободной рифмовкой, мужской рифмой. Автобиографический аспект связан с военной биографией поэта, сражавшегося с немецкими оккупантами на Минщине и Могилевщине. Поэтому в первой строфе он заявляет, что белорусскую землю обошел со всех сторон, на протяжении многих лет защищал страну от фашистов. Именно тогда, как утверждает автор во второй строфе, узнал душу белоруса – спокойную, мирную («тəвшүн»), открытую («чик»), которую почитал, хранил в своем сердце. Вспоминая, как в детстве мама сшила ему кожаные рукавицы, поэт-воин сравнил теплоту материнской обновки с мягким характером белоруса, с которым он крепко породнился. Это сравнение неслучайно: мать-калмычка и мать-белоруска дали ему жизнь. Хонинов М. называл Беларусь своей второй родиной: во время войны белорусская крестьянка Прасковья Андреевна Вилиткевич из деревни Местино спасла раненого окруженца-калмыка, свела с местными подпольщиками-партизанами. Ей он посвятил стихотворение «Әмндм орлцсн Беларусь ээж: Прасковья Андреевна Вилиткевичд» («Мать с Березины», пер. А. Николаева).

Так, через предмет одежды (рукавицы) с кочевничьим колоритом, материнское рукоделие становится символом любви, заботы, охраны ребенка, знаком памяти. В многодетной семье Миша был младшим из пяти детей. Рукавицы обычно переходили к нему от старших братьев, поэтому обновка была редкостью для бедняков. Изделие из кожи требовало кропотливой подготовительной работы, все делалось вручную. Мише было 15 лет, когда его мама преждевременно скончалась.

Перевод Семена Израилевича Липкина (1911–2003), одного из давних и лучших переводчиков калмыцкого поэта, ближе и точнее передал смысл первоисточника. **«Душа белоруса»:** *«В объятых лесных белорусской природы / Провел я свои партизанские годы. / Тогда-то в палящем военном огне / Открылась душа белорусская мне. / О эта душа теплотою лучится / Такою, – хоть руки озябшие грей, / Мягка и просторна, как та рукавица, / Что матерью сшита когда-то моей, / В далекую зиму, во время кочевки, – / И как же я рад был овчинной обновке [9, с. 49].»*

Название «Душа белоруса» отвечает авторскому названию оригинала. В отличие от хониновского текста, липкинский не разделен строфически, включает 10 строк вместо 16 строк. Первые четыре строки – парная рифмовка, последующие четыре строки – перекрестная, заключительные строки – парная; рифмы – мужские и женские с разным чередованием. Стихотворный размер – четырехстопный амфибрахий.

Первая метафора, открывающая стихотворение, становится смысловым рефреном: объятая лесной белорусской природы равнозначна объятую белорусской души. Палящий огонь войны противопоставлен мирной душе белоруса.

Метафора «лучится теплотою» (глагольное словосочетание с зависимым компонентом, выраженным существительным) включает категории визуального (свет) и осязаемого (тепло). При этом степень душевной теплоты сравнима с воздействием на телесный компонент («хоть руки озябшие грей»).

Эпитет «озябшие» руки связан с появлением в тексте вещи – рукавицы, сшитой когда-то матерью. Рукавица характеризуется мягкостью и просторностью, проецируемой в сравнении с белорусской душой. Липкин С. вводит в перевод определение материала изготовленной вещи – из овечьей кожи и шерсти, что соответствует бытовым реалиям прошлой жизни («во время кочевки»).

Словосочетание «далекая зима» отсылает в хронологическом плане к детству автора-творца. Радость мальчика актуализируется понятием долгожданной обновки. Эмоциональный настрой передан конечным восклицательным знаком, венчающим размышления и чувства лирического субъекта об историческом и личном прошлом.

Духовное и душевное родство автора-творца с белорусом, о котором говорится в

первоисточнике, переводчиком соединено воедино через связь национального и инонационального, семейного и общественного, личного и коллективного, вещественного и метафизического.

Перевод С. Липкина, осуществленный в 1978 г., был опубликован из семейного архива позднее, поскольку в связи с историей запрета литературного альманаха «Метрополь» и выходом поэта-переводчика из Союза писателей СССР публикации его произведений были запрещены.

Поэтому появился второй русский перевод ленинградского поэта Николая Николаевича Кутова (1917–1998) под названием «Белорусская душа». Он был опубликован в последнем сборнике калмыцкого поэта «Исповедь» (1981) и имел уже посвящение Ивану Шамякину. С этим белорусским писателем автора связывали годы дружбы. **«Белорусская душа» (Ивану Шамякину):** *«По тропам партизанским, / Среди природы / Ходил я, / Снегом и листвою шуша. / В лесных краях / Открылась мне в те годы / Большая белорусская душа. / Тепла она, добра, / Как луч светила / (Хоть сердце грей), / Как варежка мягка, / Что мне в морозы / Мать-степнячка шила... / Была так рада / Варежке рука [8, с. 36–37]».*

Перевод состоит из трех строф: первая строфа – катрен, вторая строфа – терцет, третья строфа – октава.

Кутов Н. подчеркнул партизанскую страницу военной биографии автора, смену времени года. Но здесь нет динамики действия: лирический субъект не просто ходил партизанскими тропами, а сражался против фашистов.

Географический ландшафт уточнен косвенно: лесные края, белорусская душа.

Авторские эпитеты («спокойная / мирная», «открытая» как «отзывчивая») заменены на смысловые эквиваленты (прилагательное «большая», краткие формы прилагательного «тепла», «добра»); развернутое уподобление «как луч светила» в значении «светлая душа»; метафорический повтор в определении теплоты души «хоть сердце грей».

Сравнение с варежкой («как варежка мягка») у переводчика неточное. Рукавицы по-калмыцки – «беелэ», варежки – «эркэ беелэ», вязанные перчатки – «өлгмр беелэ». Кроме того, нет ссылки на материал изделия (кожа).

Этнический компонент представлен дополнением – «мать-степнячка».

Свободная рифмовка кутовского перевода в основном опирается на разностопный ямб с включением хореических строк.

Лирический белорусский перевод Татьяны Николаевны Сивец вносит новые интонации в смысл оригинального текста. **«Душа беларуса»:** *«Я зямлю беларускую абышоў, / Ахвяруючы ёй свае словы і кроў. / Я яе бараніў ад фашысцкіх звяроў, / Палюбіў яе добрых гаспадароў. / Мне душа беларуса – бы матчын дар – / У сэрцы трымаю, на глум не аддам. / І якая б ні здарылася бяда, / Я цяпла беларусам хачу пажадаць. / Ад матулі маёй, ад калмыцкіх матуль, / З цеплынёй скураных рукавічак, адтуль – / Ад дзіцячых гадоў маіх, ад вясны – / Я хаваю ў душы беларускія сны» [10].*

Здесь нет посвящения И. Шамякину, потому что перевод был сделан с подстрочника оригинала.

Этот перевод имеет единый текст, насчитывает 12 строк с парной рифмовкой.

Вначале, следуя за автором, переводчик активизировал военный ракурс биографии поэта (обошел белорусскую землю, пролил за нее свою кровь), усилил патриотический пафос (защищал белорусскую землю от фашистов), манифестировал дружеский посыл (полюбил добрых хозяев).

Татьяна Сивец прямо сравнила душу беларуса с материнским даром поэту, который он бережет в своем сердце, не отдаст на глумление недругу.

И какая бы ни случилась беда, лирический субъект желает беларусам тепла. Это тепло транслируется им от своей матери, от матерей-калмычек, от сшитых ими теплых рукавиц, от собственного детства, от весны.

Поэтому он сохраняет в своей душе белорусские сны. Здесь даны в антитезе зима – весна, детство – партизанская молодость, сны о прошедшей войне – сны о Беларуси. Онейрический ракурс (сновидения) усиливает лиризм перевода.

Сейчас трудно с точностью выяснить, почему это посвящение белорусскому писателю Ивану Шамякину, отсутствовавшее в оригинальном стихотворении, появилось в русском переводе.

Жанр стихотворения, посвященного в кутовском переводе И. Шамякину, сохранил, с одной стороны, белорусский адресат, в переводах С. Липкина и Т. Сивец передал обобщающий характер белорусского народа – с другой стороны.

В то же время в первоисточнике, как и во всех переводах, нет конкретизации личности адресата, она не просматривается в самом содержании произведения. Здесь нет отсылок ни к жизни, ни к творчеству И. Шамякина.

Вероятно, вначале стихотворение задумывалось автором как общее послание белорусскому народу.

Конечно, если знать биографию Ивана Петровича Шамякина (1921–2004), народного писателя Белорусской ССР (1972), Героя Социалистического Труда (1981), участника Великой Отечественной войны, можно утверждать, что в контексте обнаруживаются общие параллели в судьбе писателей-ветеранов, несмотря на то, что они сражались на разных фронтах и в период войны их пути не пересекались.

В семейной библиотеке Михаила Ванькаевича Хонинова есть много белорусских книг, журналов, газет разных лет издания, в том числе с авторскими публикациями на русском и белорусском языках.

Сохранились и книги Ивана Петровича Шамякина в русском переводе: «Сердце на ладони», «Атланты и кариатиды».

На титульном листе сборника его прозы «Атланты и кариатиды» (М., 1978) есть дарственная надпись автора:

«Михаилу Хонинову, легендарному белорусскому партизану, выдающемуся калмыцкому писателю, искреннему и верному другу, – с пожеланиями новых творческих свершений, с любовью, уважением Иван Шамякин» (Из семейного архива).

Поздний перевод Н. Кутова, относящийся к 1981 г., вероятно, дополнен посвящением в связи с юбилеем белорусского мастера – 60-летием со дня рождения. Юбиляру М. Хониновым была послана поздравительная телеграмма.

Выясняется, что в раннем переводе С. Липкина все-таки было посвящение белорусскому другу. Есть фотография калмыцкого поэта, сделанная в Минске осенью 1978 г.: на столе автограф липкинского перевода стихотворения, где видно название текста «Душа белоруса» с посвящением «Ивану Шамякину».



Рис. 1. Автограф И. Шамякина на его книге. Минск, 1978 г.

Среди факультативных компонентов рамы произведения посвящение указывает на лицо, которому оно адресовано. Смысл такого посвящения передает коммуникативный посыл.

Как известно, жанр стихотворения-посвящения – не показательный индекс взаимоотношений адресата и адресанта. Так называемые «датные» адресации обусловлены обычно днями рождений, юбилеями, поминаниями, памятливыми встречами и расставаниями. Бывают взаимные стихи-посвящения, частотность которых определена характером связей между людьми. Но и отсутствие таких посвящений или ответных посланий не всегда свидетельствует об охлаждении отношений между коммуникантами.

На титульном листе хониновской книги «Хвоі і цюльпаны» Рыгор Бородулин

(1935–2014) написал Михаилу Хонинову следующие строки: «Листаю / за верстой версту, – / Смерть прозе! – / Скачу я к Мише / в Элисту... / На паровозе!» (Мінск. Рыгор Барадулін, 5.XI.72).

Рис. 2. М. В. Хонинов. Минск, 1978 г.



В Калмыкии белорусскому поэту не удалось побывать. Р. Бородулин перевел ряд стихотворений калмыцкого друга на белорусский язык: «Балада лясоў беларускіх» («Баллада белорусских лесов»), «Русая Бумба», «Вернасць» («Верность»), «Наши бабкі люлькі палілі» («Наши бабки трубки курили»). Они вошли в книгу «Хвоі і цюльпаны», были опубликованы в белорусской печати, в газете «Літаратура і мастацтва» (1970).

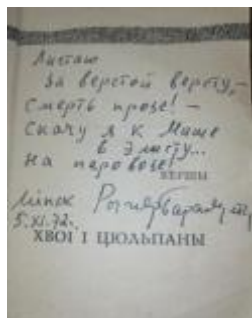


Рис. 3. Автограф Р. Бородулина на книге М. Хонинова. Минск, 1972 г.

Таким образом, творческая история стихотворения Михаила Хонинова «Белорус куўна седкл» (1978), его русские и белорусские переводы, осуществленные Семеном Липкиным, Николаем Кутовым и Татьяной Сивец, маркируют калмыцко-белорусские литературные связи XX– начала XXI века, дружбу народов, культурный диалог.

Литература

1. Ханінаў, М. Хвоі і цюльпаны: вершы / М. Ханінаў. – Мінск : Беларусь, 1970. – 100 с.
2. Ханінаў, М. Жураўлі над стэпам : вершы / М. Ханінаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1977. – 128 с.
3. Карлюкевич, А. М. Михаил Хонинов и Максим Танк: дружеские и творческие связи калмыцкой и белорусской литературы / А. М. Карлюкевич, Р. М. Ханинова // Национальная литература России в поликультурном пространстве: духовно-нравственный и консолидирующий потенциал: мат-лы Всерос. науч. конф. с междунар. участием, посвящ. 100-летию со дня рождения калмыцкого писателя Михаила Хонинова (г. Элиста, 11–12 сентября 2019 г.) / отв. ред. Р. М. Ханинова. – Элиста : КалмНЦ РАН, 2019. – С. 247–262.
4. Хоньна, М. Белоруссиян иим улс / М. Хоньна // Хальмг үнн. – 1967. – Январин 11. – Х. 2.
5. Хонинов, М. Белорусы / М. Хонинов // Сцяг Саветаў. – 1967. – 17 кастрычніка. – С. 4.
6. Ханінаў, М. Вось якія беларусы / М. Ханінаў // Полымя. – 1966. – № 11. – С. 115–116.
7. Хонинов, М. В. Не стреляйте в родину мою: стихи и повесть в стихах. На калм. яз. / М. В. Хонинов. – Элиста : Калм. кн. изд-во, 1978. – 95 с.
8. Хонинов, М. В. Ландшафт истории: хрестоматия по калмыцкой литературе на языках народов мира / М. В. Хонинов, Р. М. Ханинова. – Элиста : Изд-во Калм. ун-та, 2015. – 238 с.
9. Хонинов, М. В. Исповедь: стихи и поэмы / М. В. Хонинов ; пер. с калмыцкого. – М. : Мол. гвардия, 1981. – 109 с.
10. Ханінаў, М. Душа беларуса / М. Ханінаў ; перакл. Т. Сівец. Из семейного архива М. Хонинова.

Чжан Хайчао

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ МЕДИАИСКУССТВА В МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ

Медиаискусство появилось в 1960-е гг. в связи с интенсивным развитием технологий и прогрессом общества. Эта форма художественного выражения, основанная на цифровых и медиатехнологиях, позволила объединить рациональное мышление человека с его художественным восприятием действительности. Как новое явление, медиаискусство особенно активно стало развиваться с середины 1990-х гг. В этот период были созданы многочисленные цифровые работы, имеющие социальное влияние и, как следствие, первые научные исследования. С конца XX в. медиаискусство получает все более широкое распространение, становясь понятным для публики, изменяя

традиционные средства демонстрации художественных и исторических артефактов. Музейные выставки постепенно переходят от традиционных форм к цифровым. С помощью цифрового текста, изображений, аудио, анимации, видео и других методов медиаискусство эффективно применяется в сочетании всех видов электронных продуктов, чтобы полностью раскрыть и дополнить коннотационными характеристиками явления истории, культуры, эстетики и другой информации о музейных коллекциях. Современные музеи систематически используют электронный продукт в своих экспозициях, на выставках, создавая цифровую среду и цифровое пространство, что также формирует актуальную выставочную музейную систему [5, с. 48].

Применение музеями медиаискусства приводит к изменению восприятия демонстрационного пространства, роли в нем света, выставочных объектов, артефактов, исходя из новых способов получения информации зрителями. В то же время, благодаря нелинейному световому эффекту, тексты, изображения, видеоэкспонаты в своем представлении кажутся более реальными. Люди, находящиеся в музее, могут в полной мере оценить орнамент, материалы, детали предметов, функциональные свойства экспонатов, что способствует более глубокому восприятию художественной и культурной ценности произведений.

В процессе адаптации и подачи материала медиаискусство в основном демонстрирует следующие художественные и информационные характеристики, к числу которых следует отнести интерактивность, мультисенсорный опыт, виртуальность, развлекательность.

Интерактивность, как характеристика, наиболее очевидна, когда она применяется непосредственно в музеях. Медиаискусство придает большое значение взаимодействию цифровых объектов с реципиентом, что позволяет ему развиваться на основе единой формы выражения, такой как рисование изображений, восприятие музыкальных, хореографических образов, исторических персонажей, что создает разнообразные состояния многоуровневости оценок, своего рода «многомыслия» и «многоперспективности».

В формируемом интерактивном опыте зрителя, как части социальной сферы, создается предпосылка эффективного распространения информации, а двустороннее взаимодействие между посетителями и экспонатами является ключом к его развитию. Интерактивность превращает одностороннее повествование, определяющее традиционные музейные экспозиции, в равноправное общение. Благодаря различным формам интерактивного дизайна индивидуум получает возможность участвовать в двустороннем обмене информацией, переходя в сферу общественного опыта. В процессе взаимодействия публика может получить более полное представление об экспонатах в их временном континууме. В то же время интерактивность фокусируется на инициативе общественности, участвующей в интерактивном опыте, и стремится завершить распространение информации инновационным и современным способом [2, с. 10].

Суть взаимодействия заключается в активном вовлечении зрителя в процесс восприятия, на установлении обратной связи с аудиторией в режиме реального времени и, таким образом, на формировании нового механизма взаимодействия в триаде «музей – экспонат – зритель». Полученный опыт изменяет традиционный режим экспозиции-выставки, в котором посетители находятся как бы «снаружи». Благодаря интерактивности восприятия артефактов зрители могут интегрироваться во «внутренний мир» произведений и непосредственно участвовать в художественном действии. Когда аудитория взаимодействует с работами, происходит процесс коммуникации между ней и музейным пространством. Медиаискусство фокусируется на чувствах аудитории в процессе взаимодействия. С помощью компьютера и датчиков поведение, действия и голос аудитории обрабатываются с помощью программ, а затем передаются обратно аудитории. Двухнаправленное взаимодействие стирает разрыв между субъектом и объектом искусства, формируя отношения между выставкой (экспозицией) и зрителем как

равноправные.

Благодаря формам и приемам медиаискусства творческая философия музейного пространства больше концентрируется на том, чтобы вовлечь аудиторию в общение с миром искусства, художественными объектами, превращая ее в соавтора. В то же время зрители сами могут почувствовать изменение художественного произведения после вмешательства в него.

Другими словами, интерактивный опыт сокращает дистанцию между произведением искусства и аудиторией. Это также открывает новую форму творчества, превращая художественные произведения в какой-то степени в исходный материал, «полуфабрикат». Воспринимая экспозицию в целом либо ее части, как и отдельные экспонаты, зритель оказывается в состоянии сотворчества. Этот эффект вовлеченности, имеющий временной характер, приводит к созданию состояния завершенности. А когда зритель уйдет, выставочный объект вернется в «полуфабрикат», ожидающий следующего посетителя [1, с. 276].

В цифровой выставочной системе взаимодействие субъект – объект многогранно, что полностью меняет правила просмотра традиционных экспозиций, создает либо имитирует новую реальность. Объединяя информацию, передаваемую из различных источников, таких как зрение, слух и даже обоняние, можно сказать, что художественные объекты, исторические артефакты становятся более понятными. С другой стороны, интерактивность медиаискусства также отражается в форме. Их создатели должны сделать свою работу намного проще для её принятия и понимания, чтобы участники, не нуждающиеся в каких-либо указаниях, могли легко взаимодействовать с художественной реальностью. Поэтому цифровые технологии, как форму медиа, часто можно увидеть.

Интерактивность привносит в музейную практику еще одну особенность медиаискусства – мультисенсорный опыт. Впечатления формируются в процессе оценки работ посетителями, а эмоции дизайнера проецируются на произведения искусства с помощью цифрового выражения. Основываясь на этом, музеи постепенно создают мультисенсорную иммерсивность, погружение в опыт.

Органы чувств являются неотъемлемой частью человеческого обучения и общения. Это нашло отражение в мультимодальном повороте в образовании, науке и технике, а также в музееведении, отстаивающим необходимость принципиально новых форм чтения и общения, которые могут «выходить за рамки языка» [3, с. 265]. Мультисенсорный опыт позволяет посетителям получать визуальную информацию об экспонатах через виртуальные ситуации, а затем вносить необходимые коррективы в соответствии с изменениями виртуального пространства. Эта ситуация имеет две формы: погружение системы восприятия и поведения. Погружение системы восприятия – это ощущения на визуальном, слуховом и тактильном уровнях, которые прошли через приобретение знаний, моделирование и виртуализацию, чтобы посетители могли реализовать мультисенсорный (поведенческий) опыт. В то же время история отображается с помощью цифровых технологий, чтобы посетители на разных уровнях лучше воспринимали информацию. Погружение поведенческой системы создает художественное пространство на основе системы восприятия.

Погружение, вызванное мультисенсорным опытом, позволяет посетителям войти в резонанс с выставочным пространством, ощутить историю и глубоко проникнуть в культурный слой. Использование медиаискусства создает в музее возможность для появления своего иммерсивного искусства. Создание виртуальной среды для пробуждения сенсорных ощущений аудитории позволяет «вовлечь» эту аудиторию в музейное пространство. Таким образом, мультисенсорный опыт придает культурную значимость артефактам и произведениям искусства самым прямым и эффективным способом. Поскольку он не ограничен пространством и временем, то может помочь посетителям общаться и учиться в разное время и в разных пространствах, тем самым многогранно представляя уникальный мир искусства.

В музеях начала XXI в. медиаискусство дополняет их дидактические функции мультисенсорным эмпирическим обучением, а это способствует их постепенному превращению из односенсорных экспозиционных площадок в мультисенсорные поля. Акцент на восприятии таких характеристик объектов иногда может оставаться на уровне погони только за визуальным эффектом, что все же сохраняет свойства музея как места исторических, межкультурных, художественных открытий.

Виртуальность также является одной из наиболее важных и существенных художественных особенностей медиаискусства. Фактически, этот принцип технологии заключается в интеграции информации и контента, которые не являются подлинными, в реальную среду, в которой мы живем, чтобы виртуальная среда могла быть объединена с реальной действительностью с целью «цифровизации» окружающего мира. Виртуальность интегрируется в музейное пространство и наоборот. Посетители могут наслаждаться виртуальной средой, проникнуться центральной идеей экспозиции, выставки.

«Виртуальность в медиаискусстве – это комплексное средство художественного творчества, которое может сочетать имитацию, вымысел и воспроизведение, и обладает своими уникальными преимуществами. Оно может воспроизводить и виртуализировать не только реальный мир, но и воображаемый мир» [4, с. 76]. Практика использования в музеях медиаискусства применяется к компьютерным и информационным технологиям для создания 2D и 3D изображений, что делает конечные экспонаты трехмерными, а благодаря цифровому дизайну и более насыщенными, красочными и яркими; позволяет в полной мере показывать творческий замысел работы. Экспонируя художественные, исторические объекты с помощью современных технологий, можно выразить дизайнерские идеи, которые раньше не представлялось возможным реализовать. Это делает конечный выставочный эффект более привлекательным для посетителей. В условиях виртуализации информация может быть изменена и модифицирована без какого-либо ущерба для исходных ресурсов.

В эпоху передовых коммуникационных технологий происходит привыкание к сенсорной стимуляции изображений в ущерб текстовому объяснению. Цифровое виртуальное пространство музея создает условия для погружения аудитории в заданную ситуацию, усиливает ощущение опыта и способствует более интуитивному выражению того, что музей хочет представить посетителям. Слияние звука, окружающей среды и эмоций оказывает огромное влияние на аудиторию.

Развлекательность – последнее художественное выражение, свойственное для медиаискусства в контексте музейной практики. Это явление очень предсказуемо, поскольку одной из целей использования данного искусства в музеях является достижение эффекта «обучения с элементами развлечения». Использование интерактивных игр и других развлекательных способов помогает мобилизовать энтузиазм публики, удовлетворяет их опыт и эстетические потребности, наконец завершает распространение информации в процессе развлечения. Такого рода развлечения позволяют экспозиции-выставки музея не ограничивать возрастом и образованием посетителей. Игры могут приносить людям удовольствие и позволяют участвовать в них гораздо дольше и чаще, чем при традиционном экспонировании, что делает распространение информации более устойчивым.

В контексте непрерывного обучения и культурного потребления развлекательная функция музеев в цифровых вариантах еще более усиливается, превращая его в место для «свободного выбора обучения»: веселого, интересного, стимулирующего воображение, пробного, соответствующего способностям людей. Игра больше соответствует спросу и поведению посетителей, может лучше мобилизовать их энтузиазм для взаимодействия и способствовать реализации поведенческого опыта.

Подводя итог, следует сказать, что с одной стороны, особенности художественного выражения медиаискусства в музейной практике дают возможность музеям удовлетворять

потребности публики в развлечениях, улучшать музейные услуги и достигать цели привлечения аудитории и повышения удовольствия от музейного опыта. А с другой стороны – это позволяет посетителям размышлять с удовольствием и получать удовлетворение от самопознания и улучшать художественный вкус.

Медиаискусство изменило качество посещения музеев и стало новым средством знакомства людей с миром культуры и искусства, местом обогащения их опыта, благодаря тесной интеграции науки с технологиями. В иммерсивной музейной экспозиции люди могут наслаждаться красотой реального и виртуального мира. И, что более важно, они получают возможность безгранично расширять свое воображение, чтобы создавать свою реальность, путешествовать и испытывать то, что открывает бесконечное разнообразие мира.

Литература

1. Дальман, Ю. К. Теория, которая связывает опыт в искусстве с приобретением знаний / Ю. К. Дальман // Международный журнал образования в области искусства и дизайна. – 2007. – № 26. – С. 274–284.
2. Дьюдни, Э. Справочник по новым медиа / Э. Дьюдни, П. Райд. – Лондон: Рутледж, 2006. – 352 с.
3. Кресс, Г. Мультимедиаальный дизайн, обучение и культура признания / Г. Кресс, С. Селандер // Интернет и высшее образование. – 2012. – № 15. – С. 265–268.
4. 郭佳, 李茂泉. 新时代背景下数字媒体艺术创新发展研究 = Го, Ц. Исследование инноваций и развития цифрового медиаискусства в новую эпоху / Ц. Го, М. Ли // Дагуань. – 2020. – № 10. – С. 76–77.
5. 卫巍. 基于场景化交互的数字展陈设计研究 = Вэй, В. Исследование дизайна цифровых выставок на основе взаимодействия с аудиторией / В. Вэй // Проект. – 2018. – № 296. – С. 48.

Чувак С.В.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СРЕДСТВО РЕВИТАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЭКСКУРСИОННОЙ РАБОТЕ

Понятие культурное наследие имеет чрезвычайно широкое количество определений, что связано, прежде всего, с постоянно меняющимся объёмом самого понятия. Первоначально оно охватывало только материальное наследие, здания, памятники, места; но с течением времени оно распространилось за пределы осязаемых форм на все также нематериальные измерения. Теперь определение наследия обязательно широкое, охватывающее «выражение образа жизни, разработанного сообществом и переданного из поколения в поколение, включая обычаи, места, объекты, художественное выражение и ценности» (ИКОМОС, 2002 г.). Более того, оно также воспринимается как «группа ресурсов унаследованных из прошлого, которые люди идентифицируют, независимо от принадлежности, как отражение и выражение их постоянно меняющихся ценностей, верований, знаний и традиций. Это включает в себя все аспекты окружающей среды, возникающие в результате взаимодействия между людьми и места во времени» (Конвенция ФАРО, Совет Европы, 2005 г.). Приведенные определения показывают, что феномен культурного наследия не статичное явление, а динамический процесс постоянной эволюции, формируемый изменяющимися контекстами ожидания и представления общества.

В Республике Беларусь категория культурного наследия также прошла свою эволюцию. Ещё в начале XX в. она образовала в ряде белорусских губерний общества защиты и сохранения памятников искусства и старины. В послеоктябрьское время исследование памятников культуры осуществлялось в основном в рамках краеведческих кружков и общественных организаций. Основная задача, которая ставилась перед исследователями, – выявление и учет монументальных памятников, предметов старины и искусства. Именно на этом этапе были заложены основы государственного учета объектов исторического наследия Беларуси. Особенно целенаправленное изучение культурного наследия Беларуси начало проводиться после 1922 г., когда был образован Институт

белорусской культуры, специальная комиссия которого возглавила краеведческое движение в нашей стране. Задачами этнографической комиссии Института являлись выявление и сбережение нематериальной (духовной) культуры, предметов народного творчества. Первым белорусским законом, касающимся вопросов охраны культурных ценностей, охраны и использования историко-культурного наследия, был Закон БССР «Об охране памятников культуры» от 26 декабря 1969 г. После провозглашения независимости Беларуси начался новый период в области охраны культурного наследия страны. Связан он с принятием Закона «Об охране историко-культурного наследия», положившего начало концептуально иному подходу к охранной деятельности государства в данной области. Законом упразднено разделение памятников по видам, все объекты объединены общим родовым понятием «историко-культурная ценность». В соответствии со ст. 1 Закона «Об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь» историко-культурное наследие – это совокупность отличительных итогов и свидетельств исторического и духовного развития народа Беларуси, воплощенных в историко-культурных ценностях. Историко-культурные ценности – это наиболее отличительные материальные объекты и нематериальные проявления человеческого творчества, которые имеют выдающиеся духовные, эстетические и документальные достоинства и взяты под охрану государства в установленном законом порядке. Таким образом, историко-культурной ценностью (памятником) признаются объекты, обладающие совокупностью двух признаков: культурной значимостью и юридическим признанием в таком качестве посредством включения в охранный реестр – Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. Компоненты, включенные в термин «историко-культурные ценности», входят в понятие «историко-культурное наследие».

В зависимости от формы воплощения их содержания историко-культурные ценности подразделяют на:

- материальные историко-культурные ценности: памятники градостроительства; памятники археологии; памятники архитектуры; документальные памятники; памятники искусства; памятники истории; заповедные места;
- нематериальные историко-культурные ценности: обычаи, традиции, обряды, фольклор (устное народное творчество), язык, его диалекты, содержание геральдических, топонимических объектов и произведений народного искусства (народного декоративно-прикладного искусства), другие нематериальные проявления творчества человека;
- комплексные историко-культурные ценности (ч. 1 ст. 35 Закона «О культуре в Республике Беларусь»).

Банк сведений об историко-культурном наследии Республики Беларусь был создан в 1998 году с целью сохранения и систематизации сведений о значимых результатах и свидетельствах исторического, культурного и духовного развития белорусского народа. В соответствии с Постановлением Совета Министров Республики Беларусь № 762 от 15.06.2006 г. «О некоторых вопросах охраны историко-культурного наследия» ресурс содержит информацию об объектах, внесенных в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. Это документальные свидетельства исторического, культурного и духовного развития народа, независимо от местонахождения. Кроме того, в Банке сведений содержится информация об утраченных материальных объектах, предметах, нематериальных проявлениях творчества человека, существование которых документально подтверждено. Это может помочь им в будущем получить статус историко-культурных ценностей. По состоянию на 1 января 2022 г. в Государственном списке историко-культурных ценностей Республики Беларусь состоит на учете 5 633 историко-культурные ценности, т. е. памятника.

Очень многие историко-культурные ценности традиционно являются основой для формирования экскурсионных услуг. Так ещё в 60-ые годы XX века Бюро молодёжного туризма «Спутник» (Гродненское отделение) предлагало многочисленным иностранным делегациям – это были туристы из ГДР, ФРГ, Англии, Италии, Франции, Австрии, США,

Голландии, Швейцарии Бельгии – не только идеологически выверенные достопримечательности, но и классический ансамбль самых известных культурно-исторических достопримечательностей. Туристические группы посещали Гродно, Новогрудок, озеро Свитязь, Минск, мемориальный комплекс Хатынь, Минск. Особым интересом пользовались туристические объекты, связанные с Элизой Ожешко и Адамом Мицкевичем.

Современная туристическая практика также базируется на материальном историко-культурном наследии Беларуси. Так, по данным Национального агентства по туризму, на сентябрь 2022 года утверждено 139 экскурсий на русском языке. Все они в качестве объектов показа используют различные по тематике и видам памятники культурного наследия. Об этом свидетельствуют даже названия экскурсий: «Храмы помнят все» (тематическая экскурсия по Минску) (2007), «Старинные усадебно-парковые комплексы Минщины» (2007), «Архитектурные и исторические памятники Могилевщины» (2010), «Архитектурные и исторические памятники Коссово и Ружан» (2018) и т. д.

Такое активное вовлечение нематериального и материального наследия Беларуси, безусловно, нашло отражение и в программе подготовки к профессиональной аттестации экскурсоводов и гидов-переводчиков. Анализ «Материалов для подготовки к компьютерному тестированию с целью прохождения профессиональной аттестации, подтверждающей квалификацию экскурсоводов и гидов-переводчиков» показал, что знания истории и культуры Беларуси, её географии – это базовые компетенции будущих экскурсоводов. Для успешного прохождения аттестации необходимо знать выдающихся личностей, основные памятники художественной культуры и т.д. [2, с. 3–5].

Однако, развитие экскурсионной практики показало, что классического дуэта – показа и рассказа – уже недостаточно для удовлетворения запросов экскурсантов. В помощь им появляется понятие интерпретация. Ещё в 60-ые годы XX века на Генеральной ассамблее ИКОМОС (ICOMOS) была принята «Хартия интерпретации и презентации достопримечательных мест». В соответствии с принятым документом, *интерпретация* рассматривается как *полный набор возможных видов деятельности, которые имеют целью лучшую публичную осведомленность и осознание ценности достопримечательных мест*. Интерпретация неразрывно связана с презентацией различных форм наследия и может включать печатные или электронные публикации, публичные лекции, инсталляции на самих местах или прямо связанных с ними других мест, образовательные программы, виды общественной деятельности, исследования, обучение и оценка процесса интерпретации [3, с. 4].

Интерпретация выходит за рамки сочетания основы экскурсионной деятельности – рассказа и показа. Она базируется на иных принципах.

Рассмотрим те принципы Хартии, которые нашли наиболее яркое отражение в отечественной экскурсионной практике.

- *Принцип 1: Доступность и понимание.* Программы интерпретации облегчают физическую и интеллектуальную доступность общественности к объектам культурного наследия. В отечественной экскурсионной практике это означает не только разработку и проведение экскурсий с учётом различных возрастных категорий [2], но и разработку экскурсионных маршрутов для людей с ограниченными возможностями: «Площадь независимости» (экскурсия для людей с ограниченными возможностями: незрячих, слабовидящих, глухонемых, для пользователей инвалидной коляской) (2019).

- *Принцип 2: Источники информации.* Интерпретация основывается на доказательствах, собранных посредством общепринятых научных и академических методов, а также из живых культурных традиций. Реализация этого принципа дала самую яркую и приметную реализацию. Как отклик на данное развитие презентации и интерпретации в нашей стране давно и очень эффектно работают Музей традиционных ремёсел и промыслов «Дудutki», Парк интерактивной истории «Сула» и др. В основе этих достопримечательностей – абсолютно научный, профессиональный подход к

формированию экскурсионной программы, опирающейся на точный, научный подход к показу традиционных ремёсел («Дудутки»), истории Беларуси («Сула»). Однако, предлагаемый набор объектов показа не выглядит академичным и сухим. Наоборот.

Это связано с тем, что авторы этих и аналогичных музеев и парков активно работают в соответствии с *Принципом 3. Контекст и обстановка*.

Интерпретация и представление объектов культурного наследия вписаны не просто в культурные и исторические контексты, а и соответствуют особенностям восприятия современного человека. Адаптированы к актуальным, более широким социальным, культурным и природным контекстам и условиям. Как результат мы имеем целый ряд инновационных форм экскурсионной практики: экскурсии-квесты, аудиогиды и т.п. Такие новые формы на первый взгляд ломают классическую форму экскурсии, но, на самом деле, популярность, многочисленность её сюжетные и тематические варианты показывают востребованность таких экскурсионных предложений. В экскурсионную практику не просто вводятся новые, малоизвестные ресурсы, разрабатываются нестандартные маршруты, но и сами экскурсанты вступают в активное взаимодействие не только с экскурсоводом-аниматором, но и средой. Особенно это характерно для экскурсионных программ, которые основаны на нематериальном наследии.

Такой оригинальной формой интерпретации является пример туристической деревни в деревне Тиневичи Кореличского района – «Белые Луга». Сюда можно уехать от городской суеты и отдохнуть наедине с природой. Комплекс представляет собой аутентичную довоенную белорусскую деревню: здесь мощеная булыжником улица, вековые липы, пруд с рыбой, луга и леса. Комплекс состоит из колоритных деревенских домов. Один из них представляет собой корчму, где подаются блюда национальной кухни от белорусской хозяйки, приготовленные из экопродуктов с собственного огорода. Гостям предлагают различного рода занятия: настоящую баню на дровах, рыбалку, велосипеды, чай с мёдом и многое другое для отдыха, а также попробовать заняться сельскими делами: порубить дрова, покосить траву, посадить огород, покормить животных, натопить печь, принести воды из колодца. Деревенский комплекс «Белые луга» сохраняет самобытность белорусской деревни, демонстрирует быт и традиции белорусского народа, и тем самым здесь вдали от города турист может проводить время наедине с природой, улучшает своё моральное, эмоциональное и духовное состояние, при этом совмещая с экологически чистыми продуктами питания и тем самым реализует *Принцип 5: Устойчивость*.

Янина Козюк и её агроусадьба «Фальварак «У Рыся» является примером не только реализации принципа устойчивости, но и *Принципа 6: Инклюзивность*. Янина Козюк, которая по совместительству является директором социально-благотворительного объединения «Дорогою добра», демонстрирует успешную деятельность в организации инклюзивных экскурсионных маршрутов. На базе её агроусадьбы создана доступная среда для людей с ограниченными возможностями: установлены пандусы, адаптированы под них места общественного пользования, а также разработана досуговая и оздоровительная программы. Одним из видов реабилитации, которую предлагает агроусадьба, является занятие лечебной верховой езде в специально оборудованном вольере с квалифицированным инструктором. Также Янина разработала несколько веломаршрутов в зависимости от степени инвалидности туристов. Таким образом, агроусадьба «Фальварак «У Рыся» позволяет людям с инвалидностью иметь равные права на путешествия и получения туристических услуг с наличием специализированных сервисов и соответствующей инфраструктурой.

Анализ развития современных экскурсионных практик, тенденций развития отечественного экскурсионного дела показывает, что использование интерпретации позволяет не только более глубоко и комплексно показать разнообразные и многогранные проявления культурного наследия, но и вовлечь в активную экскурсионную деятельность новые ресурсы, актуализировать латентный туристический потенциал.

Литература

1. Государственный архив общественных объединений Гродненской области. – Ф. 20. – Оп. 26. – Д. 80.
2. Материалы для подготовки к компьютерному тестированию с целью прохождения профессиональной аттестации, подтверждающей квалификацию экскурсоводов и гидов-переводчиков / ГУ «Национальное агентство по туризму». – Минск : ГУ «Национальное агентство по туризму», 2020. – 528 с.
3. Методические рекомендации по проведению экскурсий с обучающимися различных возрастов / ГУ «Национальное агентство по туризму». – Минск : Национальное агентство по туризму, 2021. – 258 с.
4. The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites [Electronic resource]. – Mode of access: http://icip.icomos.org/downloads/ICOMOS_Interpretation_Charter_ENG_04_10_08.pdf. – Date of access: 05.08.2022.

Шмаков В.С.

(Российская Федерация, г. Новосибирск)

ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В статье рассматривается проблема социокультурных трансформаций локальных сообществ. Актуальность исследования обусловлена необходимостью рационального объяснения процессов формирования и развития социокультурного пространства в условиях давления глобализации. Изменения геополитической картины мира, ведущие к углублению неустойчивости производственно-экономического и институционального развития, приводят к нарастанию противоречий и накоплению конфликтного потенциала в социокультурном пространстве. В мире усиливается борьба за ресурсы и рынки сбыта.

Использование социокультурного подхода дает возможность осмыслить процессы преобразования социокультурного пространства, объяснить тенденции трансформации социокультурной среды, выявить элементы и механизмы формирования парадигмы нелинейности, локальности в сфере социокультурной жизни. В этом смысле социокультурный фактор является базисом, основой объяснения процессов сохранения традиционной культуры и социальности. Методология системного анализа позволяет исследовать динамику социокультурного развития на основе изучения применяемых практик, складывающихся под влиянием экзогенных и эндогенных факторов; внутренних и внешних условий существования сообщества, включая воспроизводство традиционности и этничности.

Проблема динамики социокультурного развития локальных сообществ обусловливаемой процессами глобализации рассматривается достаточно активно [4; 3, с. 574–582; 2, с. 118–137; 5, с. 153–166; 1, с. 1–25].

Глобализация определяет процессы взаимодействия, конвергенции локальных культур, меняет место и роль локальных сообществ во всех сферах жизнедеятельности, пытающихся идентифицироваться, найти место в противостоянии глобальности и локальности. Мы фиксируем локальные сообщества как «открытую, равновесную, целостную социально-экономическую и социокультурную систему общающихся между собой членов сообщества, коллектив людей, объединенных общей территорией проживания, связанных экономическими, политическими, социокультурными, социально-психологическими, этническими и кровнородственными связями. Сообщество может выступать как субъект управления, определяющий и защищающий общие интересы. Деятельность сообщества направлена на сохранение, развитие, самосовершенствование в целях улучшения уровня и качества жизни людей» [6, с. 141–142]. Локальные сообщества можно представить как своеобразные геосоцио-культурные общности – устойчивую совокупность людей, характеризующуюся совместным проживанием и единством условий, принципов, правил жизнедеятельности, проявляющихся в специфике культуры и социальности, в пространственно-временных рамках. В процессе эволюции социокультурного развития концептуализируется идея разграничения, дифференциации социокультурного пространства, деления регионов и стран на богатых и бедных.

Возникает своеобразное диалектическое противоречие: стремление к объединению мирового сообщества в единую экономику переплетается с ориентацией этнических и религиозно различных стран к сохранению государственности, культуры и социальности, консервации социокультурных традиций и ценностей.

Обратим внимание, что расшифровка влияния факторов, продуцируемых глобализацией, позволяет установить «границы возможного», определить пределы, ограничивающие ресурсы, доступные сообществу формы и методы влияния на формирование условий жизнедеятельности, обеспечивающих адаптацию к новым критериям существования, связанных с социокультурной экспансией. Комбинация сочетания глобального и локального в эволюции социокультурной сферы фиксирует двойственность в анагенезе социокультурного пространства. С одной стороны, глобальность форсирует воздействие либерально-модернистских ценностных установок, социокультурного единообразия – в социально-экономическом смысле планета должна представлять собой единое целое. С другой стороны, локальность благоприятствует сохранению традиционных ценностей. Мировое общество состоит из локальностей, отличающихся многообразием и многоукладностью производственно-экономической, политической, социокультурной жизни. Такие понятия как «традиция» и «современность», «локальность» и «глобальность» сохраняют определенную жизненность, оказывают влияние на формирующуюся конструкцию социокультурных связей, отношений и взаимодействий, сохраняющих и обеспечивающих воспроизводство человеческого капитала. Ответы локального сообщества на процессы модернизации производственно-экономической и социокультурной деятельности складываются под воздействием ряда факторов: 1. давления со стороны внешнего, «глобализованного общества»; 2. условий сохранения и развития традиционности, воспроизводимой данным локальным сообществом, совокупности устойчивых практик жизнедеятельности, институционализированного в данном сообществе «социального порядка»; 3. внешних условий существования сообщества, географического, экологического факторов, совокупности природных комплексов, в которые вписано сообщество, определяющих его «границы возможного», лимитирующих доступные данному сообществу формы адаптации к изменениям социально-экономических условий. В этом смысле современная геополитическая, социокультурная картина мира характеризуется крайней неустойчивостью. Акцентируя внимание на проблеме перехода от структуры «традиционного» общества, его включения в глобализованную конструкцию, выделим наиболее существенные условия, определяющие эволюцию, тенденции социокультурного развития.

Российская Федерация состоит из локальностей, имеющих отличительные черты, в первую очередь, национальные и религиозные различия, а также не одинаковые уровни социально-экономического развития. Анализ и определение основных направлений социокультурной трансформации дает возможность выделить и объяснить особенности, своеобразие и специфику социокультурных процессов, предложить непротиворечивое, последовательное объяснение эволюции культуры и социальности, определить перспективы развития социокультурного пространства локальных сообществ. Происходящие преобразования реализуются не на пустом месте, а формируются на глубинных устойчивых производственно-экономических, институциональных и социокультурных структурах, традициях и ценностных установках, сложившихся в ходе исторического развития, генерируя социокультурную сферу, обладающую локальной спецификой.

Глобализация, являясь объективным процессом, обладает системным характером и охватывает все сферы жизнедеятельности в процессе формирования единого социокультурного пространства, приводит к столкновению локальностей, при которых прослеживаются процессы не только объединения культур, но и их противопоставление, разъединение.

Анализ проблемы влияния глобализации на социально-экономическую модернизацию различных стран, мировой экономики в целом, подводит к необходимости сформулировать вопросы о сочетании «модернизированных» и «традиционных» форм развития локальных сообществ, учитывая при этом и цивилизационные различия между странами, определить возможности единого вектора движения.

Разрушение традиционного образа жизни влечет за собой массовую дезориентацию, утрату идентификаций на индивидуальном и на локальном уровне. Кризис идентичности приводит к поиску средств и методов адаптации к новым условиям жизни. Процесс смены ценностных стереотипов формирует способность к социальной мимикрии, развиваются маргинальные качества. С нашей точки зрения, недооценка традиционных национальных, культурных, нравственных ценностей способствует утрате социокультурной идентичности, полноценности индивидуальной человеческой жизни. Развитие российского хозяйства характеризуется неустойчивостью, нестабильностью, что приводит к возрастанию роли субъективного фактора, необходимости усиления государственного контроля во всех сферах жизни.

Складывается новая геосоциокультурная парадигма объяснения развития мира, основывающаяся на современных практиках, находящихся под влиянием внутренних и внешних факторов. Определяются вектора динамики социокультурных процессов: сохранение тенденций традиционного развития сообществ и реструктуризация самоидентичности под воздействием глобализации.

Возникают две тенденции, фиксируется два разнонаправленных вектора движения в развитии социокультурной ситуации. С одной стороны, идет процесс формирования моделей социокультурной адаптации в зависимости от доступных сообществу ресурсов и технологий, выражающийся в попытке сохранить традиционный образ жизни. С другой стороны, локальные сообщества, находясь в условиях масштабного давления глобализации, прежде всего, в производственно-экономическом, институциональном плане, подчиняются общим закономерностям модернизации. В этих условиях локальные сообщества объединяются в специфическую социально-территориальную локацию. Во-первых, ослабление традиционных межличностных связей, отношений взаимосвязи, солидарности, поддержки, защиты способствует разрушению единства локальных сообществ. Уязвимости подвержены все стороны жизни, включая демографию, снижение уровня образования и культуры. Во-вторых, локальные сообщества пребывают в состоянии «полураспада», что способствует утрате чувства самоидентификации, деструкции социокультурной системы. Неумение приспособиться к кризису социокультурной идентичности развивает маргинальные качества или склонность к социальной мимикрии, обретению того облика, который представляется более эффективным, выгодным в данной ситуации. Социокультурная идентичность, являясь важнейшей характеристикой локального сообщества, представляется системным фактором, осуществляющим непосредственное воздействие на социокультурную эволюцию локальных сообществ. Принадлежность к определенной социальной общности и типу культуры придает людям уверенность, формируют чувство безопасности и социальной защищенности.

Кризис социокультурной идентичности является в настоящее время мировым трендом. В Российской Федерации в силу своеобразия производственно-экономического, институционального и социокультурного развития, многонациональности и многоконфессиональности, эта проблема приобретает исключительную значимость. В первую очередь, необходимо учитывать влияние внешних и внутренних факторов, определяющих развитие социокультурного пространства. Модернизация перестроила структуру производства и формы собственности. Кардинально изменилось идеологическое содержание социокультурной жизни, резко модифицировались институциональные отношения. Модернизационные процессы генерируют парадигму социокультурного развития, фиксирующую масштабность действия, методы и средства

взаимосвязи и сосуществования элементов и подсистем, оказывающих влияние на эволюцию социокультурного пространства. Формирующиеся модели социокультурного развития обладают высокой степенью динамичности, сохраняя определенный уровень локальности в сфере социокультурной жизни. Отметим, что использование принципа когерентности дает возможность обеспечения идентификации всех компонентов и модификаций социокультурной системы.

Исследование динамики социокультурного развития показывают, что прослеживается два синхронных процесса: упорядочения, регламентации и хаотизации, неупорядоченности. 1. Распад традиционной культуры и социальности способствует дезориентации, утрате идентичности, разрушению традиционных связей и отношений в сообществе, что предопределяет необходимость поиска моделей адаптации. 2. Попытка сохранить традиционную культуру и социальность приводит к росту социальной уязвимости, замкнутости локального сообщества, падению уровня культуры и образования. Локальные сообщества впадают в состояния аномии и распада. И в этом смысле идея когерентности подразумевает потенциальность и необходимость объединения и структуризации теоретических воззрений относительно эволюции культуры и социальности в интегративную философско-социологическую теорию.

Анализируя процессы формирования парадигмы социокультурного развития локальных сообществ, необходимо принимать во внимание, что локальное сообщество можно рассматривать, во-первых, как структуру, складывающуюся в процессе развития традиционных социокультурных связей и отношений. Во-вторых, как способ взаимодействия с сообществами, представляющими систему «чужих». В-третьих, социокультурное пространство сообщества объясняется как комплекс социальности и культуры, развивающийся в пространственно-временных, геоклиматических и экологических условиях. Социокультурная среда характеризуется стабильными, устойчивыми связями и отношениями, обеспечивающими воспроизводимость традиций в сочетании с новациями в условиях трансформации.

При анализе социокультурной динамики необходимо учитывать все структурные составляющие, определяющие глубину эволюции культуры и социальности:

- уровень и формы воздействия внешних и внутренних факторов;
- локальные модели социокультурного развития, раскрывающие и сохраняющие традиции, обычаи, ценности, нормы жизни и т. д.;
- институты, регулирующие управление социокультурным развитием.

Согласование социокультурных пакетов, значимых для социокультурной деятельности, дает возможность увидеть за распределением формальных особенностей глубинные структуры современной социокультурной динамики. Социокультурное развитие должно иметь соразмерное объяснение, с одной стороны, не абсолютизирующее необходимость принятия, например, «европейских» ценностей как аксиому, с другой стороны, соотносить социокультурное пространство «чужих» с традиционными ценностями локального сообщества.

Сбережение традиционного стиля и образа жизни повышает самооценку, самоидентичность человека, сохраняя идентичность сообщества. Социокультурное пространство локальных сообществ находится в состоянии сингулярности, неустойчивости, отличается транзитивностью позиций, меняются основные сущностные элементы, принципы, подходы к объяснению развития культуры и социальности.

Литература

1. Ерохов, И. А. Постглобализация и политическая архаизация в России / И. А. Ерохов // Мировая политика. – 2020. – № 2. – С. 1–25.
2. Линецкий, А. И. Модернизация традиционных обществ: путь к процветанию или дорога в никуда? / А. И. Линецкий // Полис. Политические исследования. – 2017. – № 4. – С. 118–137.
3. Martens, P. Globalisation, the global village and the civil society / P. Martens, A. Dreher, N. Gaston // Futures. – Vol. 42. – Issue 6. – August. – 2010. – P. 574–582.
4. Mendis, P. Glocalization: The Human Side of Globalization as If the Washington Consensus Mattered /

Яроцкая Ю.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БИОМОРФНЫЙ КОД ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

В настоящее время в научной литературе термины «код культуры» и «культурный код» используются либо в качестве синонимов, либо противопоставляются друг другу по причине отсутствия их четкой дефиниции. Считается, что коды культуры соотносятся с древнейшими архетипическими представлениями человека, универсальны по своей природе и присутствуют в любой культуре, в том числе и белорусской (как традиционной, так и современной).

Российский исследователь В. В. Красных дает свою дефиницию кода культуры и определяет его в качестве «“сетки”, которую культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его» [4, с. 5]. С точки зрения филогенеза выделяется шесть кодов культуры: соматический (телесный); пространственный; временной; предметный; биоморфный; духовный [4, с. 6]. Между указанными кодами отсутствуют жесткие границы – одни и те же объекты/явления могут относиться к различным кодам культуры.

Целью данной статьи является рассмотрение наиболее знаковых образов биоморфного кода традиционной белорусской культуры.

Биоморфный код любой культуры включает в себя два кода: зооморфный, который отражает представления человека о мире животных (в него входит также мир бестиариев); фитоморфный, который отражает представления человека об окружающем его растительном мире.

Зооморфный код. В мировой культуре образы животных являются средством выражения представлений о мире и человеке. Посредством зоологического кода в язык вводятся названия животных «для передачи физических свойств и особенностей характера человека», которые со временем приобретают стереотипные черты (например, лиса ассоциируется с хитростью человека («хитрый как лиса»)), заяц – с трусостью («трусливый как заяц») и пр.) [3, с. 22]. Зоологический код в культуре используется повсеместно, он находит свое отражение не только в языке, но и орнаменталистике, книжной миниатюре, мифологии, сказках и т.п. Активно применяется в мировой и белорусской геральдике, например, лежащая рысь используется в гербе города Гомеля, лев – на гербах городов Лида, Слоним, Городок, черный орел – гербе и флаге города Мозырь и т.д.

Российский филолог А. В. Гура выделяет четыре уровня характерных признаков животного: языковой (названия животных, зооэпитеты, метафоры и др. (например, важный как павлин)); морфологический (внешний облик, атрибуты и др.); социальный (статус животного, его национальные признаки, связи и отношения с другими персонажами культуры (например, связь волка и святого Юрия); акциональный (различные действия животного, взаимодействие с животным, различное использование его как объекта (например, оборотничество)) [3, с. 14].

С указанными признаками связаны также модусы (передвижения, появления), локативные и темпоральные характеристики животного. Согласно мнению А.В. Гуре, совокупность всех вышеуказанных признаков дает возможность исследователю культуры «выявить зоологический код культуры, понять его глубинный смысл, функциональное назначение и внутреннюю организацию» [3, с. 14].

Ключевым элементом зооморфного кода у многих народов, в том числе и у белорусов, является вера в оборотничество. Человек, которого превратили в волка либо который сам превратился в животное (по собственному желанию) называли волколаком. Традиционной белорусской культуре известно два вида волколаков: волколаки-целители и волколаки-жертвы, превращенные в волков. Первого вида белорусы боялись, а ко второму относились с состраданием. Считалось, что волколаки-целители получали свои способности к оборотничеству от нечистой силы (черта) и приобретали волчьи характеристики (желание нападать на домашний скот и людей, особенно молодых, и детей, которых однако не ели, а только выпивали кровь) [2, с. 161]. По древним представлениям, внешне волколак полностью не был покрыт шерстью и местами просматривалось человеческое тело. Самым известным персонажем-волколаком в белорусской культуре является князь Всеслав Чародей Полоцкий (1029–1101).

Концепт дракона присутствует во многих культурах, особенно в восточных (например, китайской), но нашел свое отражение и в белорусской культуре, в которой получил название – цмок. Цмок представлялся крылатым огненным змеем большого размера (из-за которого был достаточно малоподвижным и ленивым). Основным ареалом обитания белорусского змея являлось болото, что касается его внешнего облика – имел три, шесть, семь, девять или двенадцать голов, которые отрастают заново. Белорусский цмок считался чистоплотным существом, мылся каждый день и ходил в баню. Бытует версия, что название змея «обозначает “радугу”, которая способна высасывать воду из реки и перекачивать ее в небо» [5, с. 300]. Как бы то ни было, но белорусский дракон в традиционной культуре являлся существом, поддерживающим баланс между земными и небесными водами.

Одно из самых популярных животных в мире – кот, в белорусской традиционной культуре имел бинарное значение. С одной стороны, он связан с нечистой силой (в первую очередь это касалось кота черного окраса). Имеется несколько легенд о происхождении животного. Согласно одной из них, когда черт спасался от Перуна, то он принял образ черного кота (по этой причине в некоторых белорусских деревнях во время грозы было принято выгонять животное из дома, чтобы Перун не ударил в него молнией в доме) [5, с. 175]. С другой стороны, в народных поверьях кот предстает как сообразительное животное, помогающее хозяину и не только ему (другим персонажам). В бытовой культуре животное считалось спутником (атрибутом) Бабы-яги (кот черного окраса), домового. В современной культуре распространено убеждение о том, что в новый дом надо пустить первой кошку (желательно трехцветного окраса для удачи на новом месте) или, например, не следует держать кота в доме, когда там находится умирающий, поскольку душа только что умершего может вселиться в животное [5, с. 175].

Отдельное место в традиционной белорусской культуре принадлежит существам из бестиариев – домовым, лешим, водяным и др. Самым излюбленным и древнейшим персонажем мифологии белорусов является домовый – хозяин и покровитель дома, связанный с благополучием жителей дома и домашнего скота, способный отводить беду от жилища. Внешне представлялся либо в виде двойника хозяина дома, либо в образе седовласого старика (иногда с сердитым выражением лица). Семейный достаток также отражался на внешнем облике домового: в богатом доме он был лохматым, а в бедном – лысым. Ареалом обитания домового считались печка, порог дома либо чердак. Для человека домовый был невидимым, но приобретал видимые черты, когда дому/хозяину угрожала опасность. В бытовой культуре домовый для человека не представлял угрозы или опасности, если ладил со всеми членами семьи, любил их (в таком случае он помогал по хозяйству, заботился о животных, охранял дом). Но если кто-либо из домочадцев вызывал его гнев, то домовый способен был причинить вред – спрятать или разбить вещь и др. Именно поэтому бытовало и бытует поверье, что с домовым надо дружить, делать ему подношения (например, наливать на ночь молоко) [4, с. 19]. В современной культуре не утрачена вера в существование домового, который обитает и в городских квартирах.

Отсюда и традиция впускать первым кота в квартиру, поскольку животное способно быстро найти общий язык с этим существом, также кот может выступать спутником домового, на котором он переезжает в новый дом вместе с хозяевами (если они его, конечно, пригласили переехать). Бытует также традиция закладывать монету в фундамент строящегося дома в качестве подарка для домового [4, с. 18].

Среди птиц в традиционной культуре можно выделить образы утки и гуся, с которыми связана брачная символика белорусов.

Утка в мифологии белорусов «связана с начальными водами, надводной, подводной и наземной (в том числе воздушной) сферами мироздания» [6, с. 17]. Иногда наделяется демоническими свойствами: душа утопленника может представлять в виде синей утки, плавающей на воде [6, с. 18]. В волшебных сказках утка выступает одним из этапов преобразования человека (например, двенадцать уток превращаются в девушек). Метаморфозы человека в птицу нашли свое отражение и в брачной символической, в которой девушка-невеста превращается в утку, перепелку, гусыню, а парень-жених в селезня, гуся [6, с. 19]. В песенном фольклоре утка и селезень воплощают пару влюбленных и олицетворяют, собственно, женское и мужское начала.

Гусь в традиционной культуре белорусов считался мужским символом, связанным с космосом. Данная связь обнаруживается в названии Млечного пути – «гусятинная дорога», по которой птицы улетают в вырей и возвращаются обратно [6, с. 21]. В брачной символической вид свадебной выпечки, которой украшался каравай, назывался гусятинными лапками (гусками, гусачками), а сваты – гусями [6, с. 24].

Фитоморфный код. Включает в себя представления о растительном мире, в его основе лежат растения (деревья, травы и т.п.) того региона, в котором проживали белорусы в период кодирования культурного пространства. Человеком растения воспринимались в качестве объекта воздействия или мифологической силы. В основу символизации деревьев были положены их характеристики, связанные с физическими (сохранность, жизнеспособность) и зрительными свойствами (размер, цвет). Основанием символизации деревьев также служили представления об их мифологических происхождениях. Фитоморфный код также активно применяется в белорусской геральдике, так, например, на гербе города Витебска имеется изображение двух лавровых ветвей, Дрогичина – двух пар желудей, Ивацевичей – лилии, Шарковщины – трех ветвей с клюквой и т.п.

В традиционных представлениях белорусов деревья делились на два типа в соответствии с олицетворением мужского либо женского начала. Так, например, мужскими деревьями считались явор (клен) и дуб, а женскими – липа, береза, яблоня [7, с. 3].

Явор не произрастает на территории страны, однако является излюбленным образом в белорусском фольклоре, в котором символизирует Мировое Древо (появился тогда, когда все вокруг было морем и не было ни неба, ни земли) с трехчастным делением: на ветвях живут птицы; к стволу приходят отдохнуть животные и люди; у корней обитают различные гады. Согласно другой легенде, происхождение дерева связано со смертью молодого парня, который ослушался родителей и был ими проклят. В других мифах о происхождении, дерево возникает в паре с березой, например, в истории об отравлении матерью сына и невестки, над могилами которых выросли деревья, символизирующие мужское и женское начала [5, с. 313].

В белорусском фольклоре клен считается добрым деревом, поскольку в него был превращен человек [1, с. 167]. Дерево также выполняет ритуальные функции украшения домов и церквей на религиозные и сезонные праздники, например, на Троицу [1, с. 169].

Яблоня в традиционной белорусской культуре воспринималась как дерево жизни, которое хранит секрет вечной молодости и жизни (сказка о молодильных яблоках). С другой стороны, она символизировала любовь и в народных песнях часто выступала метафорой невесты [5, с. 312].

В данной статье были рассмотрены только некоторые объекты биоморфного кода белорусской культуры, который обширен и разнообразен, и находит свое отражение не только в фольклоре и обрядности белорусов, но и активно транслируется современной культурой.

Литература

1. Агапкина, Т. А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки / Т. А. Агапкина. – М.: Индрик, 2019. – 656 с.
2. Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – 2-е выд. – Мінск: Універсітэцкае, 2002. – 208 с.
3. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
4. Красных, В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: Макс Пресс, 2001. – Вып. 19. – С. 5–19.
5. Мифы Беларуси / авт.-сост. В. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2017. – 320 с.
6. Швед, И. А. Промысловые водоплавающие птицы в мифопоэтической картине мира белорусов / И. А. Швед // Гуманитарные аспекты охоты и охотничьего хозяйства. – 2019. – № 4. – С. 16–29.
7. Швед, І. А. Пытанні генезісу і рэалізацыі дэндралагічнага кода традыцыйнага беларускага фальклору / І. А. Швед // Веснік БДУ. – Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2005. – № 1. – С. 3–7.

**КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 10-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО НАУЧНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ «ЦЕНТР
ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И
ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ» (10 НОЯБРЯ 2022 г.)**

Горбушина И.Л.
(Республика Беларусь, г. Минск)

**ОТДЕЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ:
10 ЛЕТ В НАУЧНОЙ ЖИЗНИ ЦЕНТРА ИССЛЕДОВАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ, ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСИ**

Отдел музыкального искусства и этномузыкологии – один из старейших в институте. Его деятельность восходит своими корнями к сектору искусствоведения, созданного в 1957 году Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. В качестве самостоятельной структурной единицы отдел существует с 1960 года и имеет свои научные традиции. Его деятельность развивалась в двух направлениях – фундаментальные исследования профессиональной музыки и народного музыкального творчества. С отделом музыкального искусства и этномузыкологии связаны различные этапы научного пути большинства ведущих белорусских ученых в сфере музыковедения и этномузыкологии. Это такие выдающиеся имена, как Елатов Виктор Иванович и Можейко Зинаида Яковлевна – этномузыкологи, доктора искусствоведения, музыковеды – Кулешова Галина Григорьевна, Ладыгина Ариадна Борисовна, Ювченко Надежда Александровна, Чурко Юлия Михайловна, Назина Инна Дмитриевна, Дадиева Ольга Владимировна, Яконюк Наталья Павловна, Прокопцова Вера Павловна, Смагин Александр Иванович. Кто-то из них обучался в аспирантуре нашего отдела, кто-то являлся научным сотрудником, а кто-то – возглавлял его.

Основные направления научных исследований отдела в настоящее время: в сфере этномузыкологии – защита, сохранение и популяризация аутентичных форм традиционной музыкальной культуры белорусов, изучение традиционной культуры, в том числе ее этноисторического «профиля» через музыкальные проявления, разработка проблематики межэтнических музыкальных отношений и связей на территории белорусско-русского, белорусско-польского и белорусско-балтского пограничья.

В сфере профессиональной музыки – проблемы музыкальной культуры и исторической преемственности, проблемы современного музыкального мышления и современной белорусской музыки, музыкальный театр, сакральная проблематика, теория исполнительского искусства, а также проблемы взаимодействия восточных и западных традиций в академической музыке.

Отдел музыкального искусства и этномузыкологии активно вовлечен в научные события, происходящие в Центре. Это и неизменная подсекция музыкального искусства в ежегодной Международной научной конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств», в допандемийные времена собиравшая музыковедов из разных городов Беларуси, России, Украины. Благодаря работе этой подсекции, мы имеем хорошие научные связи с учеными, что выражается в возможности публикаций и других формах научного сотрудничества. За 10 лет работы Центра сами сотрудники отдела музыкального искусства и этномузыкологии выступали на республиканских и международных научных конференциях в Беларуси, Австрии, Германии, Латвии, Казахстане, Польше, России, Украине.

В летний период этномузыкологи отдела Варфоломеева Т. Б., Прибылова В. М., Константинова Т. Л., Чернова Е. А. и Данилович А. И. регулярно проводили музыкально-этнографические экспедиции в различные регионы Беларуси с целью сбора материала для

выполнения плановой темы отдела.

Сотрудники отдела вошли в авторский коллектив таких масштабных научных изданий, как «Нарысы гісторыі культуры Беларусі» (Т. 4), «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (Т. 6. у 2 кн.), «Республика Беларусь – 25 лет созидания и свершений» (Т. 6, Т. 7).

Среди важнейших монографий отдела за 10-летие Центра – «Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века» (авторы – Мдивани Т. Г., Цмыг Г. П., Ювченко Н. А.), вышедшая в 2012 году. Она оказалась настолько актуальной и востребованной, что была переиздана в 2018 году в дополненном виде с названием «Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991–2016». Кроме того, большое значение имеют авторские монографии «Композиторы Беларуси» (авторы – Мдивани Т. Г., Гудей-Каштальян В. Г.), «Сямейныя абрады і звычаі» (автор – Т. Б. Варфоломеева), «Исполнительская интерпретация фортепианного произведения: белорусский контекст» (автор – Горбушина И. Л.), «Нонсенс в поэтике Виктора Копытько: «Шесть Двойных Терцетов» на стихи Льюиса Кэрролла» (автор – Копытько Н. А.), «Синергия хора» (автор – Слабодчикова Т. Г.), «Европейский хоровой концерт. История. Теория. Практика» (автор – Цмыг Г. П.), «Гімнаграфія праваслаўнага богаслужэння ў беларускай музычнай культуры XX – пачатку XXI стагоддзя» (автор – Чернова Е. А.), «Михаил Ельский: жизнь и творчество в контексте музыкальной эпохи XIX века» (автор – Капилов А. Л.). В 2022 году, в Год исторической памяти в Беларуси, сотрудниками отдела была подготовлена к изданию книга «Великая отечественная война в белорусской музыке: память потомков», явившаяся беспрецедентной в отечественном музыковедении.

Отдел активно сотрудничает с БРФФИ. В течение последних 10 лет научные сотрудники принимали участие в различных проектах, в том числе выполняемых и другими отделами. Отдел музыкального искусства и этномузыкологии осуществлял работу над двумя проектами: «Феномен академической музыки: сущность и современное состояние (на материале российского и белорусского композиторского творчества последней трети XX – начале XXI вв.)» совместно с Московской консерваторией (научный руководитель – Мдивани Т. Г.), итогом работы над которым стало издание монографии «Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси)». А также проект «Художественная культура Радзивилловского Несвижа: история – современное состояние (XVIII–XXI вв.)» (научный руководитель – Мдивани Т. Г.), результатом которого стало издание одноименной монографии.

Научные исследования ученых отдела публикуются во многих периодических изданиях Беларуси, таких, как «Мастацтва», «ЛіМ», «Тэатральная Беларусь», «Польмя», научных журналах «Вести НАН Беларуси» (серия гуманитарных наук) и «Вести БГАМ», энциклопедических изданиях, сборниках научных статей «Вопросы искусствоведения, этнологии и фольклористики», выпускаемых Центром. Сотрудники отдела публиковали свои научные статьи в научных журналах Великобритании, Германии, Латвии, Казахстана, Польши, России, Украины, Франции.

За 10 лет работы отдела музыкального искусства и этномузыкологии, его сотрудниками были защищены 2 диссертации: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство, тема «Музыка в постановках белорусского драматического театра (XX – начало XXI века)» (Ювченко Н. А., 2013 г.), признанная лучшей докторской диссертацией в области гуманитарных наук, и диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство, тема «Исполнительская интерпретация фортепианного произведения (на примере белорусского концертного пианизма)» (Горбушина И. Л., 2016 г.).

Кроме того, отдел музыкального искусства и этномузыкологии принял участие в

научной судьбе большого количества ученых, поспособствовав защите их кандидатских и докторских диссертаций. Так, за 10-летие можно отметить 20 прецедентов оппонирования диссертационных исследований, сотрудниками отдела написано 32 отзыва оппонировавшей организации. Ведущий научный сотрудник отдела Мдивани Т. Г. осуществляет работу в ВАК Республики Беларусь.

Большой вклад внесли сотрудники отдела в воспитание молодого поколения. Велась преподавательская деятельность в БГАМ, БГАИ, БГУКИ, ИСЗ им. А. М. Широкова, где ученые внедряли в лекционные занятия результаты своих исследований. Также в этих ВУЗах наши сотрудники являются членами государственных экзаменационных комиссий и возглавляют их. В настоящее время в отделе осуществляется руководство аспирантами и магистрантами.

Формированию положительного имиджа Центра способствует выступление сотрудников отдела музыкального искусства и этномузыкологии в радио- и телепередачах, в частности участие в документальных фильмах «Золотые рыбки Станислава Монюшко», «Тайны Беларуси», «Сын пра бацьку». В 2019 году сотрудники отдела И. Л. Горбушина, А. И. Данилович, Е. Ю. Карпиевич, Т. Л. Константинова, Г. П. Цмыг, Е. А. Чернова при участии сотрудников сектора концертно-исполнительского мастерства провели в Национальной библиотеке Беларуси 2 цикла публичных просветительских лекций «Белорусская музыка в мировом художественном пространстве». Всего было прочитано 13 лекций и проведено 4 лекции-концерта. Также сотрудники отдела принимают участие в концертных мероприятиях Центра, посвященных как научным, так и различным праздничным событиям.

Труд ученых не остался незамеченным, о чем свидетельствуют многочисленные награды. Так, почетными грамотами Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси были неоднократно награждены Ювченко Н. А., Мдивани Т. Г., Цмыг Г. П., Горбушина И. Л. Почетной грамотой ВАК РБ были награждены Мдивани Т. Г. и Ювченко Н. А. Почетной грамотой Министерства культуры Республики Беларусь были награждены Варфоломеева Т. Б. и Ювченко Н. А. Кроме того, Ювченко Н. А. была награждена Благодарностью Дирекции Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси и Дипломом лауреата конкурса ВАК Республики Беларусь за лучшую диссертацию 2013 г. Варфоломеева Т. Б. была награждена Почетной грамотой Белорусского Союза композиторов, Грамотой Белорусского Фонда культуры, Благодарственным письмом Октябрьского районного исполнительного комитета, Дипломом лауреата специальной премии Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства (2015 г.). Мдивани Т. Г. была награждена Медалью Франциска Скорины (2018). Цмыг Г. П. была награждена Почетной грамотой Национальной академии наук Беларуси. Горбушина И. Л. стала стипендиатом Специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливых молодых ученых (2018). Коллектив отдела музыкального искусства и этномузыкологии был награжден Почетной грамотой Отделения гуманитарных наук и искусств НАН Беларуси, Благодарностью Белорусского союза музыкальных деятелей и Благодарностью Белорусской государственной академии музыки.

Научная и творческая почва отдела музыкального искусства и этномузыкологии оказалась настолько плодотворна, что в нем сформировался еще один, новый отдел – музыкально-исполнительского искусства, оформившийся в самостоятельную структурную единицу в марте 2020 года, который в настоящее время успешно функционирует в Центре.

Король Людовик XIV говорил: «Государство – это я!». Перефразировав великого француза можно отметить: «Отдел – это его сотрудники». Традиции, культурные ценности, научные открытия – все это создается людьми, их трудом. Поэтому главное достояние – это человеческий капитал. В нем – интеллектуальный и творческий потенциал, реализующийся в научных достижениях отдела.

РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ АКАДЭМІЧНАЙ ЭТНАЛОГІІ Ў 2012–2022 гг.

Беларуская акадэмічная этналогія на працягу свайго існавання спачатку ў складзе Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, а затым з 2012 г. у складзе Цэнтра вырашала такія фундаментальныя праблемы, як выяўленне заканамернасцяў фарміравання і этнічнага развіцця беларускага народа, эвалюцыі матэрыяльнай, сацыяльнай і духоўнай культуры беларусаў і іншых этнічных супольнасцяў. Сярод найважнейшых праблем за мінулыя дзесяць гадоў былі таксама заканамернасці этнагенезу і этнічнай гісторыі беларускага народа, асаблівасці ўзаемадзеяння культур беларускага і іншых народаў у Беларусі і за яе межамі, роля этнічных традыцый у фарміраванні нацыянальнай культуры Рэспублікі Беларусь.

Азначанае кола праблем знайшло ўвасабленне ў тэматыцы дзяржаўных заданняў, якія выконваюцца супрацоўнікамі аддзела нарадазнаўства. Так, у 2011–2015 гг. распрацоўвалася тэма “Этнакультурнае развіццё Рэспублікі Беларусь”; у 2016–2020 гг. (Падпраграма “Гісторыя і культура”) выконвалася НДР “Сучасныя этнічныя традыцыі Рэспублікі Беларусь” (навуковы кіраўнік – Піліпенка М. Ф.). У адпаведнасці з заданнем падпраграмы на 2021–2025 гг. “Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы”, распрацоўваецца тэма “Развіццё нацыянальнай ідэнтычнасці этнічных супольнасцяў Рэспублікі Беларусь” (навуковы кіраўнік – Гурко А. У.).

У выніку распрацоўкі шэрагу праблем была падрыхтавана шасцітомная фундаментальная серыя кніг “**Этнакультурныя працэсы ў гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі**” (мал. 1). Пяць кніг серыі ўжо апублікаваны, а шостая, прысвечаная Магілёўшчыне, знаходзіцца ў выдавецтве “Беларуская навука”.



Мал. 1. Серыя кніг “Этнакультурныя працэсы ў гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі”

У 2018 г. распачата выданне навукова-папулярнай серыі “**Свет вачыма этнолага**”, апублікавана сем кніг, якія прысвечаны сучасным этнічным і этнаканфесійным супольнасцям Беларусі, беларусам замежжа, асаблівасцям матэрыяльнай культуры насельніцтва Беларусі (мал. 2).

Па матэрыялах даследавання аддзела нарадазнаўства сумесна з Апаратам Упаўнаважанага па справах рэлігій і нацыянальнасцей Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь у 2012 г. было падрыхтавана навукова-папулярнае выданне “Кто живет в Беларуси” аб этнічных супольнасцях, якія пражываюць у Беларусі, іх этнакультурных характарыстыках, укладзе ў развіццё нацыянальнай культуры краіны. Гэтым выданнем этнолагі Цэнтра зрабілі карысны ўнёсак у працу па фарміраванню і прапагандзе дзяржаўнай палітыкі ў сферы нацыянальнага і этнічнага развіцця, што было высока ацэнена Апаратам Упаўнаважанага па справах рэлігій і нацыянальнасцей СМ Рэспублікі Беларусь, Рэспубліканскім Цэнтрам нацыянальных культур пры Міністэрстве культуры Рэспублікі Беларусь. Кніга “Кто живет в Беларуси” атрымала “Гран-пры” Міжнароднага конкурсу на лепшы навукова-выдавецкі праект “Навуковая кніга-2013” Міжнароднай асацыяцыі акадэміяў навук (6–8 лістапада 2013 г. у Маскве).

Працягам працы па прапагандзе дзяржаўнай палітыкі ў сферы нацыянальнага і этнічнага развіцця стала выданне ў 2017 г. кнігі “Беларусь. Этнічныя супольнасці”, у якой прадстаўлена інфармацыя пра асаблівасці матэрыяльнай, сацыяльнай і духоўнай культуры найбольш распаўсюджаных у Беларусі этнічных груп: беларусаў, рускіх, палякаў, украінцаў, яўрэяў, татарцаў, цыган, немцаў, латышоў, літоўцаў.

Прыкметнай падзеяй 2017 г. стала выданне кнігі “Беларускі касцюм” супрацоўнікаў аддзела В. М. Бялявінай і Л. В. Ракавай. Кніга была ўзнагароджана дыпламам 1-й ступені ў намінацыі “Мая краіна” ў студзені 2018 г. на XXV Міжнародным конкурсе “Мастацтва кнігі” ў г. Мінску.

20 чэрвеня 2019 г. у ЦНБ ім. Я. Коласа адбылася прэзентацыя кнігі “Традыцыі жывёлагадоўлі Беларусі” (наук. рэд. Г. І. Каспяровіч, 2019).

Усяго супрацоўнікамі аддзела нарадазнаўства за 2012–2022 гг. было апублікавана 1 070 работ (1 627,41 д. а.), у тым ліку 65 кніжных выданняў, з іх 50 – навуковыя манаграфіі.

У аддзеле нарадазнаўства за мінулае дзесяцігоддзе фактычна сфарміраваны накірунак па даследаванні ўзаемадзеяння культур Беларусі і краін Усходу, а менавіта культур Беларусі і Кітая як на тэрыторыі Беларусі, так і ў беларускай дыяспары (Гурко А. Вікт., Сакума С. Л., Гурко А. Ул., Грунтоў С. У., Пракоф’ева Ю. С., Зубко Д. Г., Чжан Іньлін). Вывучаны працэсы этнакультурнай адаптацыі ў Беларусі в’етнамцаў, карэйцаў і японцаў (Сакума С.Л.), народаў Сярэдняй Азіі (Грунтоў С. У., Сакума С. Л., Пракоф’ева Ю. С.), культурныя традыцыі яўрэяў (Мяшкоў Р. В.).



Мал. 2. Навукова-папулярная серыя “Свет вачыма этнолага”

З 2014 г. этнолагі Цэнтра пашырылі сферу сваіх даследаванняў па вывучэнні культуры беларускай дыяспары. У 2014–2015 гг. спецыялістамі аддзела нарадазнаўства быў выкананы асобны праект навуковых даследаванняў НАН Беларусі «Беларуская дыяспара: беларусы Калінінградскай вобласці». У 2015–2018 гг. праводзіцца даследаванне беларусаў Літвы (Ізергіна А. М), Японіі (Сакума С. Л.), Кітая (Зубко Д. Г.). Этнолагі правялі пілотнае даследаванне асаблівасцей культуры прадстаўнікоў беларускай дыяспары ў Малдове, Украіне, Польшчы, Аўстрыі, Італіі ў маі-кастрычніку 2016 года. Праведзены апытанні экспертаў – найбольш актыўных прадстаўнікоў беларускай дыяспары аб асаблівасцях беларускай культуры ва ўмовах замежжа. Вынікі даследаванняў апублікаваны ў серыі артыкулаў у часопісе НАН Беларусі “Навука і інавацыі” і газеты “Навука”. Таксама разам з Рэспубліканскім Цэнтрам нацыянальных культур пры Міністэрстве культуры Рэспублікі Беларусь у 2014–2021 гг. былі вывучаны асаблівасці жыцця і творчай дзейнасці беларускіх арганізацый Расіі, Літвы, Польшчы, Украіны, Японіі, Кітая. Вынікі даследаванняў былі апублікаваны ў даведачна-інфармацыйным выданні Рэспубліканскага Цэнтра нацыянальных культур.

Фундаментальныя даследаванні этнолагі Цэнтра вядуць у шчыльным супрацоўніцтве з навукоўцамі пяці ўстаноў вышэйшай школы. Пад кіраўніцтвам вядучых этнолагаў краіны, якія працуюць у аддзеле нарадазнаўства, разам з навукоўцамі ВНУ даследуюцца актуальныя навуковыя тэмы, выконваюцца заданні Дзяржпраграмы, праекты БРФФД. Для падрыхтоўкі навуковых кадраў створаны сумесныя кафедры з гістарычным факультэтам БДУ, БДУКіМ. Таксама праводзіцца навукова-даследчая праца з ВНУ замежжа. Так, у рамках рэалізацыі сумеснага міжнароднага праекта навукоўцаў Пермскага дзяржаўнага гуманітарна-педагагічнага ўніверсітэта ў 2012 г. на базе аддзела нарадазнаўства адбыўся навуковы семінар “Апатрапейныя функцыі матэрыяльнай культуры народаў Урала і Беларусі”.

У аддзеле нарадазнаўства працягвае развівацца навуковая школа ў галіне этналогіі і этнаграфіі па спецыяльнасці 07.00.07 – этнаграфія, этналогія і антрапалогія (гістарычныя навукі). За 10 год супрацоўнікамі, аспірантамі і сувыканаўцамі задання аддзела нарадазнаўства было падрыхтавана і абаронена 9 кандыдацкіх (Сакумай С. Л. (2012), Раманенка І. В. (2014), Алюнінай І. В. (2017), Бачыла І. Г. (2018), Трафімавай І. С. (2019), Зубко Д. Г. (2021), Бабіч А. Ю. (2021), Чжан Іньлін (2022)) і 1 доктарская дысертацыя

Наваградскага Т. А. (2016) па спецыяльнасці 07.00.07 – этнаграфія, этналогія і антрапалогія.

Вынікі навуковых даследаванняў этнолагаў актуальныя і запатрабаваныя, выкарыстоўваюцца пры распрацоўцы рэкамендацый органам дзяржаўнага, рэгіянальнага, мясцовага кіравання і ўлады; уводзяцца ў шырокае грамадскае выкарыстанне пры публікацыі іх у СМІ рэспублікі, выкарыстоўваюцца для выдання навуковых, інфармацыйна-аналітычных і навукова-папулярных артыкулаў, кніг, відэафільмаў. Так, супрацоўнік аддзела нарадазнаўства Т. І. Кухаронак выступіла экспертам па разглядзе пытанняў аб уключэнні каляндарных абрадаў у спіс нематэрыяльнай культурнай спадчыны. Падрыхтаваны экспертнымі заключэнні на абрад “Конікі” ў г. п. Давыд-Гарадок Столінскага раёна Брэсцкай вобласці і абрад “Цягнуць каляду на дуба” у в. Навіны Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці. Таксама Т. І. Кухаронак з’яўляецца адным з аўтараў сцэнарыяў і навуковым кансультантам відэафільмаў сумеснага праекта ІМЭФ НАН Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь “Беларускі народны каляндар”.

Вынікі даследаванняў маюць важнае значэнне таксама для прагназавання развіцця міжэтнічнай і этнаканфесійнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусь, павышэння эфектыўнасці дзейнасці дзяржаўных органаў у сферы рэлігіі, культуры і адукацыі. Вынікі даследаванняў паспяхова выкарыстоўваюцца ў вучэбнай рабоце Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, у вучэбна-выхаваўчай рабоце факультэта гісторыі, камунікацыі і турызму ГрГУ ім. Я. Купалы.

Для развіцця сучаснай этналагічнай навукі вялікае значэнне мае асэнсаванне ў новых умовах навуковага вопыту мінулых пакаленняў навукоўцаў-этнолагаў. У 2012 г. на базе аддзела нарадазнаўства была праведзена Міжнародная навуковая канферэнцыя “Беларусь вачыма польскіх этнографаў XIX – першай паловы XX ст. (да 200-годдзя Ю. Крашэўскага і 125-годдзя К. Машыньскага)”, якая адбылася 18–20 кастрычніка. У 2014 г. аддзелам нарадазнаўства былі праведзены Міжнародная навуковая канферэнцыя “Навуковая спадчына Яўстафія Тышкевіча (да 200-годдзя са дня нараджэння)” (18 красавіка 2014 г. у г. Лагойск Мінскай вобласці); Міжнародная навуковая канферэнцыя, прысвечаная 150-годдзю са дня нараджэння выдатнага беларускага этнографа А. К. Сержпутоўскага (19–20 чэрвеня 2014 г. у г. Мінск). У сакавіку 2020 г. у Магілёве была праведзена Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя “Жизнь и творческое наследие А. С. Дембовецкого (к 180-летию со дня рождения)”. У Слуцку 8 кастрычніка 2020 г. прайшла Рэспубліканская навукова-практычная канферэнцыя, прысвечаная 100-годдзю са дня нараджэння знакамітага беларускага этнолага Васіля Кірылавіча Бандарчыка (1920–2009 гг.), заснавальніка школы беларускай этналогіі, члена-карэспандэнта НАН Беларусі. На XI Міжнароднай навукавай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў” у 2021 г. быў праведзены круглы стол, прысвечаны 100-годдзю са дня нараджэння вядомага этнолага Лідзіі Аляксандраўны Малчанавай.

Развіццю беларускай этналагічнай навукі спрыяе эфектыўнае супрацоўніцтва з замежнымі калегамі. На працягу 10 год этнолагамі аддзела выканана 10 сумесных праектаў з калегамі Інстытута этналогіі і антрапалогіі РАН, 2 праекты з Румынскай Акадэміяй навук, 2 праекты з АН Украіны, 1 праект з АН Арменіі.

Вынікі выканання гэтых праектаў былі прадстаўлены на Міжнародных сімпозіумах: у 2015 г. у Румынскай акадэміі навук (г. Бухарэст); у 2018 г. у Пасольстве Рэспублікі Беларусь у Расійскай Федэрацыі ў Маскве.

Аб паспяховым развіцці беларускай этналогіі сведчаць узнагароды, атрыманыя супрацоўнікамі аддзела нарадазнаўства, якія сталі лаўрэатамі стыпендыі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь: Грунтоў С. У. (2013 г.); Раманенка І. В. (2013, 2019); Мілаш Я. А. (2017); Ізергіна А. М., Мяшкоў Р. В. і Шаўчэнка Я. С. (2020). Ізергіна А. М. атрымала першую прэмію для маладых вучоных НАН Беларусі імя акадэміка У. М. Ігнатоўскага ў 2019 г.

Аддзел нарадазнаўства сёння – гэта высокакваліфікаваны калектыў супрацоўнікаў,

якія маюць значны вопыт у даследаванні этнакультурных, міжэтнічных і міжканфесійных адносін і стасункаў. У складзе навуковага калектыву 1 член-карэспандэнт НАН Беларусі, 6 дактароў гістарычных навук і 1 доктар філалагічных навук, 5 кандыдатаў гістарычных навук, 7 навуковых супрацоўнікаў без ступені.

Усё пералічанае вышэй сведчыць аб высокім патэнцыяле беларускай этналагічнай школы і вызначае перспектывынасьць яе дальнейшага развіцця.

Цмыг Г.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

**АБ НАВУКОВАЙ І ТВОРЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ АДДЗЕЛА МУЗЫЧНА-
ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА МАСТАЦТВА І МУЗЫЧНАЙ КАПЭЛЫ ЦЭНТРА
ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН
БЕЛАРУСІ (2018–2022 ГГ.)**

Нацыянальная акадэмія навук Беларусі праводзіць не толькі фундаментальныя даследаванні, але і не менш паспяхова ажыццяўляе прыкладныя распрацоўкі па актуальных напрамках навукі. У галіне гуманітарных навук актуалізуецца накіраванасць вынікаў даследаванняў на павелічэнне як інтэлектуальнага, так і духоўнага патэнцыялу беларускага грамадства, пры гэтым удзяляецца асабліва ўвага экспліцытнасці новых ведаў. Падкрэслім, што прысутнасць нацыянальнай навукі не толькі ў спецыяльных навуковых колах, але і ў публічнай прасторы, патрабуе асаблівых падыходаў да прэзентацыі дасягненняў, якія дэманструюць практычную эфектыўнасць даследаванняў, іх сацыякультурную дэтэрмінацыю. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ў рэчышчы пошуку магістральных шляхоў прыцягнення ўвагі грамадскасці да вынікаў навуковых даследаванняў ажыццяўляе сувязь з соцыумам праз актывізацыю правядзення навукова-практычных канферэнцый, круглых сталоў і сустрэч у розных фарматах, а таксама выставак, прэзентацый і іншых мерапрыемстваў.

У рэчышчы распрацоўкі праблематыкі, звязанай з носьбітамі нацыянальнай ідэнтыфікацыі ў музыцы, высветлілася, што адным з найважнейшых з'яўляецца харавое мастацтва, бо менавіта харавыя спевы – адзін з маркераў беларускай нацыянальнай своеасаблівасці ў сусветнай культуры. Гэта актуалізавала праблематыку культурагенных функцый харавога і вакальна-інструментальнага выканальніцтва. На гэтай падставе пры аддзеле музычнага мастацтва і этнамузыкалогіі ў 2018–2020 гг. працаваў сектар канцэртна-выканальніцкага майстэрства, які выканаў комплекс навукова-даследчых і прыкладных работ па выканальніцкаму аналізу новых жанрава-стылявых і кампазіцыйных асаблівасцей музыкі беларускіх кампазітараў з мэтай укаранення малавыканальных твораў музычнага мастацтва ў акадэмічны практыкум; стварэнню канцэртна-выканальніцкага праекта прэзентацыі беларускай музыкі на аснове сінтэзу традыцыйных і новых сусветных музычных тэхналогій з прымяненнем навукова-інавацыйных распрацовак; выканальніцкай прэзентацыі твораў беларускіх аўтараў у кантэксце сучасных сусветных тэндэнцый; выяўленню асаблівасцей мастацкага ажыццяўлення беларускага фальклору ў сучаснай харавой музыцы і абгрунтаванню падыходаў па выканальніцкай інтэрпрэтацыі твораў гэтага жанрава-стылявога кірунку на аснове прыцягнення спецыяльнага харазнаўчага аналізу партытур нацыянальных кампазітараў.

У выніку паспяховай дзейнасці сектара канцэртна-выканальніцкага майстэрства стала відавочна, што тэорыя, гісторыя, практыка музычнага выканальніцтва – актуальны накірунак даследаванняў, бо фармаванне інавацыйнай музычнай культуры цесна звязана з рэальна дасягнутым узроўнем не толькі кампазітарскай творчасці, але і выканальніцкага мастацтва. Акрамя таго, актуалізавалася неабходнасць комплексу навукова-даследчых праграм па такіх тэмах як гістарычна інфармаванае выканальніцтва, тэхналогіі выканальніцтва і інтэрпрэтацыя, арганіка, акустыка і тэмбрафоніка, новыя формы

канцэртнай практыкі і інш. Без даследаванняў у гэтай сферы мастацтвазнаўства мы рызыкуем застацца ў баку ад сучасных тэндэнцый сусветнага вопыту ў галіне музычнага мастацтва і страціць існуючыя перавагі, уласцівыя музычнай акадэмічнай кампазітарскай творчасці і выканальніцкаму мастацтву, якое пазіцыянуе Беларусь як краіну з высока развітай культурай сусветнага ўзроўню з аднаго боку, і якая мае сваю нацыянальную спецыфіку – з другога. Усё вышэй сказанае паслужыла падставай для пераўтварэння ў 2020 г. сектара канцэртна-выканальніцкага майстэрства ў аддзел музычна-выканальніцкага мастацтва.

У працэсе работы аддзела надаецца ўвага спецыяльнаму выканальніцкаму аналізу музычных твораў і распрацоўцы тэхналогій для практычнай канцэртнай прэзентацыі твораў, уводзяцца ў навуковы ўжытак і выканальніцкую практыку малавядомыя творы і неапублікаваныя рукапісы беларускіх аўтараў. Практычная значнасць дзейнасці аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва заключаецца яшчэ і ў тым, што тэорыя, гісторыя і практыка музычна-выканальніцкага мастацтва – запатрабаваны напрамак даследаванняў у сілу яго культурагенных функцый у соцыуме. Пры гэтым падкрэслім, што ў Беларусі няма спецыяльнага нотнага выдавецтва, якое падтрымліваецца дзяржаўнымі праграмамі. Трэба прызнаць, што вельмі фрагментарна і выбарчна вядзецца публікацыя твораў нацыянальнай спадчыны ў галіне музычнага мастацтва, часцей за ўсё з мэтай забеспячэння адукацыйнага працэсу ў навучальных установах і таму носіць хаця і важную, але ўсё ж толькі метадычную накіраванасць, што не дазваляе ім атрымаць належнага распаўсюджвання ў выканальніцкай практыцы.

Гэтая сітуацыя патрабуе неадкладнага ўмяшання навуковай супольнасці, бо ініцыятыву ў свае рукі пачынаюць браць дылетанты і вялізны корпус каштоўных музычных партытур будзе страчаны або выдадзены ў неадпаведнай узроўню кампазітарскай творчасці якасці, без належных спецыяльных каментароў. Зыходзячы са сказанага вышэй, стварэнне аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва і на яго базе Музычнай капэлы, якая функцыянуе ў выглядзе навукова-творчага аб'яднання супрацоўнікаў, з'явілася неабходным.

У цяперашні час аддзел музычна-выканальніцкага мастацтва Цэнтра працуе над двюма навукова-даследчымі работамі па выкананні задання 2.03 “Гуманітарны і камунікатыўны патэнцыял музычнага, тэатральнага і экраннага мастацтваў у кансалідацыі сучаснага грамадства Беларусі” падпраграмы 12 “Культура і мастацтва” дзяржаўнай праграмы навуковых даследаванняў “Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы” на 2021–2025 гг. Адна з іх (“Беларускае харавое мастацтва як феномен сучаснай нацыянальнай культуры”) прысвечана раскрыццю сутнасці беларускага харавога мастацтва як сістэмы ў яе функцыянаванні ў сучасным соцыуме і ўзаемадзеянні з рознымі комплексамі культуры, а другая (“Нацыянальная харавая спадчына і яе рэцэпцыя ў сучаснай беларускай музычнай культуры”) – акцэнтуюе ўвагу на даследаванні харавой музыкі Беларусі мінулых гісторыка-стылявых перыядаў і выяўленні асаблівасцей яе функцыянавання ў сучаснай беларускай музычнай культуры.

Падкрэслім, што беларуская канцэртна-выканальніцкая практыка сучаснасці знаходзіцца на высокім прафесійным узроўні, аб чым сведчыць прызнанне нацыянальных калектываў і салістаў у Беларусі і за яе межамі. А між тым актуальныя пытанні тэорыі, гісторыі і практыкі музычна-выканальніцкага мастацтва ўсё яшчэ чакаюць спецыяльнай навуковай распрацоўкі. Адным з найбольш перспектыўных напрамкаў даследаванняў з'яўляецца аксіялагічны выканальніцкі аспект аналізу музычнага твора.

Супрацоўнікі аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва з'яўляюцца ўдзельнікамі навукова-творчага аб'яднання пры аддзеле пад назвай “Музычная капэла Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі” (далей – Музычная капэла Цэнтра). Музычная капэла Цэнтра функцыянуе ў выглядзе вакальна-інструментальнага калектыву, які пераймае нацыянальныя акадэмічныя выканальніцкія традыцыі, што складваліся ў рэчышчы эвалюцыі ўсходнееўрапейскай культуры, уключае

ў сваю арганіку вакальную (камерны хор, укамплектаваны па прынцыпе ансамбля салістаў, салісты-вакалісты), інструментальную (струнны квартэт, флейта, фартэпіяна, арган, аўтэнтчныя беларускія дуда, гуслі, ліра, акарына) і ўдарныя (барабан, тамбурын, званочак і інш.) групы.

Найважнейшай мэтай аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва з'яўляецца правядзенне прыкладных даследаванняў у галіне беларускага музычнага мастацтва, якое пазіцыянуе сябе як частка цэласнай еўрапейскай акадэмічнай прасторы культуры, і ўкараненне вынікаў навуковых распрацовак у канцэртную практыку Музычнай капэлы Цэнтра.

Ажыццяўляецца кансалідацыя дзейнасці навукова-творчага аб'яднання “Музычная капэла Цэнтра” і самадзейнага харавога руху Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, флагманам якога на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў з'яўляецца харавая капэла “Акадэмія” (кіраўнік Т. Г. Слабодчыкава). Звяртае на сябе ўвагу той факт, што такога кшталту практыка ёсць у калег за мяжой. Так, Цэнтральны Дом вучоных Расійскай акадэміі навук ужо на працягу 70 гадоў арганізоўвае ўрачыстыя і святочныя канцэрты, работу навуковых секцый (каля 40 напрамкаў, у тым ліку і міждысцыплінарных), адпачынак вучоных (студыі, гурткі), тым самым пазіцыянуе сябе як навуковы і культурны цэнтр Масквы і Расіі. У структуры Казахскай акадэміі навук паспяхова працуе навукова-культурны цэнтр “Дом М. Аўэзава”, які таксама займаецца і даследчай і творчай дзейнасцю, прыцягваючы ўвагу соцыума да казахскай навукі. У Маскоўскай кансерваторыі ім. П. І. Чайкоўскага, якая, гэтак жа як і заходнееўрапейскія ўніверсітэты, займаецца і навуковымі даследаваннямі, створаны шэраг навукова-творчых цэнтраў, што прэзентуюць навуковыя распрацоўкі ў выглядзе тэматычных канцэртаў-лекцый, музычна-творчых прэзентацый публікацыі матэрыялаў, аўдыё- і відэа-фіксацыі і інш. Расійскі Інстытут мастацтвазнаўства мае ў сваёй структуры падраздзяленне, якое займаецца даследаваннем сацыяльнага функцыянавання мастацтва, дзе ствараюцца працоўныя групы па рэалізацыі комплексных праектаў, арганізацыі канцэртнай дзейнасці. Што да заходнееўрапейскага навуковага свету, то цяжка знайсці хаця б адзін аўтарытэtnы навукова-даследчы цэнтр, у якім бы не было б творчага калектыву, які спецыялізуецца на прэзентацыі найноўшых дасягненняў мастацтвазнаўства ў розных сферах, сярод якіх асаблівае месца займаюць гістарычна інфармаванае выканальніцтва і сучаснае музычнае мастацтва.

Асабліва ўвага ў даследчай дзейнасці аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва ўдзелена распрацоўцы музычна-выканальніцкіх тэхналогій для практычнай канцэртнай прэзентацыі беларускай акадэмічнай музыкі, стварэння сучасных творчых праектаў. Супрацоўнікамі аддзела абгрунтавана канцэпцыя актуальных музычна-выканальніцкіх тэхналогій новых жанраў сучаснай мастацкай камернай музыкі. Канцэпцыя заключаецца ў тым, што прэзентацыя твораў сучасных кампазітараў патрабуе не толькі валодання новымі некласічнымі тэхнікамі акадэмічнага выканальніцтва (спосабы гукаўтварэння, гуказдабывання – новая вакальнасць), але і прыцягнення тэхналогій, якія стаяць на службе ў стваральніках канцэртна-выканальніцкага праекта, што ўключае лічбавы, віртуальны, акустычны і прасторава-тэатральны кантэнты.

Адным з важнейшых напрамкаў дзейнасці Музычнай капэлы Цэнтра з'яўляецца арганізацыя і правядзенне інтэрактыўных лекцый-канцэртаў, якія разам з інфармаваннем слухачоў аб выкананых творах прадугледжваюць і актыўны іх удзел па асваенні музычнага матэрыялу. Так, напрыклад, Музычная капэла Цэнтра мае праграму з апрацовак беларускіх народных песень для акадэмічнага хору і ў працэсе інтэрактыўнай лекцыі-канцэрта не толькі выконвае творы нацыянальных кампазітараў фальклорнага жанрава-стылявога напрамку, але і асвойвае (развучвае) з аўдыторыяй музычны і літаратурны тэкст арыгіналаў, інтэрпрэтацыя якіх прадстаўлена ў праграме.

У гэтым жа напрамку развіваецца і дзейнасць інструментальнай групы Музычная капэлы Цэнтра: слухачы не толькі знаёмяцца з беларускай народнай інструментальнай

культурай, але і атрымліваюць веды аб арганіцы і выканальніцкіх прыёмах ігры на аўтэнтчных інструментах. Акрамя таго, ёсць магчымасць і на практыцы (у выглядзе майстар-класаў) асвойваць нацыянальныя рытуалы і танцы, у якіх задзейнічаны аўтэнтчныя інструменты. Асабліва папулярны гэты напрамак у дзіцячай аўдыторыі.

Навукова-творчае аб'яднанне “Музычная капэла Цэнтра” арганізоўвае свае мерапрыемствы і ў супрацоўніцтве з рознымі арганізацыямі. Так, вельмі плённая праца па папулярызацыі навуковых даследаванняў у галіне музычнага выканальніцтва вядзецца сумесна з Беларускай саюзам музычных дзеячаў. Акрамя таго, што супрацоўнікі аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва працуюць над даследаваннем праблематыкі гісторыі, тэорыі і практыкі музычнага выканальніцтва, яны бяруць удзел у праектах сумесна з навукова-творчым аб'яднаннем “Facultatis” БСМД і праводзяць варштаты (творчыя майстэрні для дырыжораў хору, вакалістаў і студэнтаў музычных навучальных устаноў), якія ўключаюць тэарэтычнае і практычнае асваенне музычнага матэрыялу з наступнай яго прэзентацыяй удзельнікамі праекта ў канцэртным выступленні. Напрыклад, быў праведзены On-line варштат на тэму “Аб уключэнні ў рэпертуар дзіцячых харавых калектываў твораў з некласічнай натацыяй” для слухачоў курсаў павышэння кваліфікацыі настаўнікаў па харавым класе дзіцячых школ мастацтваў на базе Інстытута павышэння кваліфікацыі і перападрыхтоўкі кадраў БДУКіМ (Мінск, 2 лістапада 2020 г.).

Наладжаны творчыя сувязі з членамі Беларускага саюза кампазітараў. Так, прытрымліваючыся вядомай традыцыі ўзаемадзеяння кампазітараў і творчых калектываў, цэлы шэраг твораў, якія ўвайшлі ў рэпертуар Музычнай капэлы Цэнтра, створаны спецыяльна або адаптаваны для выканальніцкага складу калектыва. І тут асаблівае месца адведзена малавядомай нацыянальнай харавой спадчыне, да якой прыцягваецца спецыяльная ўвага і ствараюцца ўнікальныя творчыя праекты ў рэчышчы тэндэнцый тэатралізацыі канцэртнай практыкі (харавы тэатр), прыцягнення візуальнага матэрыялу, што ўключае творы беларускіх мастакоў, графікаў, фатографікаў, а таксама і літаратурнага кантэнту з твораў нацыянальных паэтаў і пісьменнікаў.

Так з'яўляюцца ўнікальныя формы канцэртнай практыкі, такія як музычны ілюзіён, мультымедычны канцэрт, віртуальны канцэрт і інш. Такім чынам, акадэмічная музыка беларускіх кампазітараў набывае новыя магчымасці па яе папулярызацыі, стварэнню ўмоў для трансляцыі мастацкіх ідэй у тыя пласты соцыума, якія, як правіла, не ўцягнуты ў гэты працэс.

Вялікай папулярнасцю карыстаюцца інтэрактыўныя лекцыі-канцэрты ў бібліятэках. Так, напрыклад, у Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі ў 2022–2023 гг. праводзіцца цыкл інтэрактыўных лекцый-канцэртаў “Нацыянальная музычная спадчына Беларусі”. Сярод іх: “На Раство Хрыстова Анёл прыляцеў”. Каляды ў Беларусі: музычныя традыцыі і кампазітарская творчасць; “Зайграй жа мне дударачку, а я патанцую”. Аўтэнтчныя беларускія народныя інструменты ў сучаснай музычнай культуры: традыцыі і навацыі; “Ад прадзедаў спакон вякоў мне засталася спадчына”. Музыка беларускіх кампазітараў на вершы нацыянальных паэтаў: музычная інтэрпрэтацыя паэзіі; “Прынашэнне Маці Божай” Кананічныя тэксты Праваслаўя ў музыцы беларускіх кампазітараў; “Талака”. Беларуская народная песня ў свабоднай апрацоўцы нацыянальных кампазітараў для акадэмічнага хору, аўтэнтчных і класічных інструментаў; Музычная капэла ў Беларусі: выканальніцкія традыцыі і творчая дзейнасць; “Гануся, сардэнька, маё ты каханне”. Музычны ілюзіён; “Перад вамі спяваем старадаўнім звычаем”. Беларуская вакальная музыка эпохі барока і класіцызму; “Музыка беларускай сядзібы”. Беларуская музыка эпохі рамантызму.

Напрыканцы падкрэслім наступнае: дзейнасць аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва па папулярызацыі вынікаў навуковых даследаванняў у выглядзе ўдзелу ў творчых, адукацыйных і асветніцкіх праектах навукова-творчага аб'яднання “Музычная капэла Цэнтра” даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі” актуальная і запатрабаваная часам. Калектыўныя спевы, танец і гульня з'яўляюцца адным

з маркераў беларускай нацыянальнай своеасаблівасці ў сусветнай культуры. Сумесная творчасць – праява саборнасці як найважнейшай якасці хрысціянскага ўсходнеславянскага свету. Відавочна, што мы рызыкуем застацца ў баку ад сучасных тэндэнцый сусветнага вопыту ў сферы прэзентацыі акадэмічных навуковых даследаванняў з дапамогай прафесійнага музычнага мастацтва – ва ўсім свеце музычнае мастацтва выконвае свае сацыяльныя функцыі, служыць справе праслаўлення і папулярызацыі дасягненняў навукі. Па названых вышэй тэмах навукова-даследчых работ супрацоўнікамі аддзела музычна-выканальніцкага мастацтва зроблена больш за пяцьдзсят дакладаў на навуковых канферэнцыях, апублікавана больш за сорак навуковых работ у Беларусі і за мяжой. У рэчышчы апрабаванні і папулярызацыі вынікаў навуковых даследаванняў у галіне музычнага мастацтва за чатыры гады існавання калектывам ажыццёўлена практычная рэалізацыя больш за пяцьдзсят унікальных і паспяховых навукова-творчых музычных праектаў.

Ярмолинская В.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКОЕ ТЕАТРОВЕДЕНИЕ: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Изучение наукой истории, теории и современного состояния театрального искусства началось в 1957 г. вместе с организацией в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы НАН Беларуси сектора театра и кино (с 1977 г. – сектор, с 1986 г. – отдел театра, с 1995 г. – отдел театрального искусства). Основателем белорусской театроведческой школы является Владимир Иванович Нефёд. Огромный вклад в изучение белорусского театрального искусства внесли Гурий Илларионович Барышев и Анатолий Викентьевич Соболевский.

Театроведение – это наука, которая изучает происхождение и развитие театра, его место и роль в обществе, современный театральный процесс. Исходя из того, что коммуникативная цепочка театрального процесса состоит из драматургии, сценического искусства, зрителя, театральной критики и театроведения, каждая из этих основных составляющих является предметом изучения соответствующих разделов науки о театре, которые в свою очередь имеют отдельные структурные подразделы. Это теория драмы, общая история и теория театра, режиссерское и актерское искусство, сценография, музыкальное оформление спектаклей, социология зрительской аудитории, образование и педагогика, техника сцены, экономика и организация театрального дела и т.д. Ведущие направления белорусского театроведения на всех этапах развития были обусловлены общим состоянием и требованиями национального театра, а также идеями и задачами государственной культурной политики в контексте отечественной истории.

В настоящее время в отделе театрального искусства ведётся обучение аспирантов и докторантов по специальности 17.00.01 – театральное искусство.

С первых дней существования отдела театрального искусства перед его сотрудниками возникла задача провести значительный труд по формированию архивных материалов, которые стали основой для научных исследований. Сразу же определились и их приоритетные направления: история белорусского театра, драматургия, творчество деятелей сцены. Большая заслуга в разработке вопросов истории белорусского театра принадлежит доктору искусствоведения, профессору В. И. Нефеду, который на протяжении тридцати лет (1957–1987 гг.) был заведующим отдела театра. В 1959 г. им издана обобщающая работа «Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі». Изучение театральной истории и практики было углублено в следующих работах В. И. Нефеды: «Тэатр у вогненныя гады» (1959), «Сучасны беларускі тэатр» (1961), «Станаўленне беларускага савецкага тэатра» (1965). За последние три книги в 1966 г. В. И. Нефеду была присуждена Государственная премия Беларуси. На основе предыдущих разработок автор в 1982 г.

издал учебное пособие для студентов творческих ВУЗов «Гісторыя беларускага тэатра». Одновременно В.И. Нефед был в числе основателей Белорусского театрального общества (1946), а также Белорусского государственного театрально-художественного института (1945), в котором преподавал до 1990 г.

Рядом с обобщающими трудами появляются монографии, посвященные отдельным, наиболее крупным коллективам республики: «Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы» (1970) и «Беларускі тэатр імя Якуба Коласа» (1976) В. И. Нефед, «Дзіцячы тэатр БССР (1931–1941)» С. О. Петровича (1983), «Тэатр лялек Савецкай Беларусі» М. А. Колодинского (1976). Продолжается исследование исторического прошлого театрального искусства, анализируются его народные формы, деятельность профессиональных театров на территории Беларуси в дореволюционный период: «Беларускі народны тэатр батлейка» Г. И. Барышева и А. К. Санникова (1962), «Русский драматический театр в Белоруссии XIX века» Ю. А. Пашкина (1980), «Народны тэатр» (1983, составитель и автор вступительной статьи и комментариев М. А. Колодинский), «Школьны тэатр Беларусі XVI–XVIII стст» С. М. Миско (2000).

Значительные научные разработки позволили сотрудникам отдела начать подготовку трехтомной (в 4-х книгах) «Гісторыі беларускага тэатра». Авторский коллектив, куда вошли ведущие театроведы республики (А. В. Соболевский, Р. Б. Смольский, Г. И. Барышев, С. О. Петрович, Ю. А. Пашкин, К. Б. Кузнецова, М. А. Колодинский, Т. Е. Горобченко, Ю. М. Сохар и др.), возглавил В. И. Нефед. В 1983 г. появился в печати первый том, в 1985 г. – второй, в 1987 г. – третий. Выход многотомной «Гісторыі беларускага тэатра», первого издания такого плана среди других искусствоведческих наук, стала значительным событием в культурной жизни республики.

Комплексно-системный подход к изучению истории национального театра помог авторам глубоко проанализировать и выявить место и значение сценического искусства в системе духовной культуры белорусского народа, его исключительную роль в процессе формирования белорусов как нации. Авторский коллектив исследовал и научно обосновал национальное своеобразие, многогранность форм и художественных стилей профессионального белорусского театра, скоморохов, народной драмы, батлейки, школьного и крепостного театров, любительского и первых побегов профессионального театра. Авторы главное внимание придают обобщению опыта ведущих национальных коллективов – Театра имени Янки Купалы, Театра имени Якуба Коласа, драматической труппы Владислава Голубка. Рассматривается деятельность Театра юного зрителя, русского, польского, еврейского коллективов, театров рабочей молодежи, областных и колхозно-совхозных театров, а также театральной жизни Западной Беларуси. Таким образом, впервые в белорусском театроведении так широко исследуются полиэтнические театральные культуры, их уникальное и необычайно плодотворное для национального сценического искусства взаимодействие и взаимообогащение.

Примечательностью этого издания является научное освещение отдельных «белых пятен» в истории театра. Так, достаточно полно подается деятельность репрессированных и позже реабилитированных режиссеров Ф. Ждановича и Вл. Голубка, драматургов В. Сташевского и В. Шашелевича, актеров А. Криницы и Е. Горобченки, критиков Б. Микулича, Т. Гартного и др. В многотомной истории всесторонне анализируется современная белорусская драматургия, состояние режиссуры, актерского искусства, репертуарная афиша театров. Научный анализ соединяется с образным обновлением художественной структуры спектаклей. Все это помогает не только возобновить общую картину развития белорусского театра, но и выявить самобытность мастеров национальной сцены, проследить взаимосвязь творческих поколений, преемственность культурных сценических традиций. В «Гісторыі беларускага тэатра» впервые появились разделы, посвященные театральному образованию, критике и театроведению, самодеятельному творчеству, межнациональным театральным связям. В результате исследователи создают общую концепцию развития белорусского театрального искусства

от истоков до середины 1980-х годов. Каждый том имеет подробный иллюстративный и справочный аппарат, который включает алфавитное перечисление фамилий драматургов и деятелей сцены, а также драматических произведений, поставленных в разное время в театрах Беларуси.

Трехтомная «Гісторыя беларускага тэатра» – работа, в значительной степени новаторская в отечественном искусствоведении, стала итогом многолетней поисковой, научно-исследовательской работы белорусских ученых. Вместе с тем, нельзя не отметить и определенную идеологию прошлого столетия этого издания, некоторые просчеты, обусловленные противоречиями общественно-политического, социально-экономического и культурного развития страны в советский период истории. В научной разработке проблем белорусской драматургии, ее сценического воплощения первенство принадлежит доктору искусствоведения, профессору А. В. Соболевскому. В его трудах «Беларуская савецкая драма» (кн. 1–2, 1969 г., 1972 г.) на широком фоне литературного процесса анализируется художественный метод и индивидуальный авторский стиль отдельных писателей, выявляется богатство их жанровых и тематических приоритетов. А в монографии «Беларуская драматургія ў тэатрах народаў СССР» (1972) автор исследует национальное драматургическое наследие в контексте сценической культуры не только белорусов, но и народов других национальностей. Безусловную научную ценность представляет и «Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі» в двух томах (1975), составление, редактирование текстов, вступительных статей и комментарии А. В. Соболевского, а также «Тэатральная Беларусь. Энцыклапедыя» в двух томах (2002, 2003).

Кроме обобщающих работ, появляется ряд монографий, посвященных отдельным проблемам национальной драматургии, а также книги, где осмысливаются литературный и сценический опыт крупнейших белорусских мастеров-драматургов: «Сатырычныя характары беларускіх камедый» А. К. Саннікова (1961), «Якуб Колас і беларускі тэатр» С. О. Петровича (1975), «Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне» Т. Е. Горобченко (1976), «На пульсе жыцця: Андрэй Макаенак і беларускі тэатр» Ю. М. Сохара (1979), «Кандрат Крапіва: нарыс жыцця і творчасці» А. В. Соболевского (1989). В 2003 г. опубликовано второе, доработанное издание «Кандрат Крапіва: постаць і творы». Анализируются художественные стили и методы, авторы показывают, как творчество крупных белорусских драматургов повлияло на становление и формирование актерской и режиссерской школ. Изучение процессов взаимодействия театра с белорусской драматургией сопрягается с анализом сценического воплощения произведений русских и зарубежных драматургов, которые положительно воздействовали на развитие национального сценического искусства. Этому посвящены книги: «Шэкспір на беларускай сцэне» (1964) і «Мальер на беларускай сцэне» (1972) Т. Т. Борисовой, «П'есы А. М. Астроўскага на беларускай сцэне» А. А. Лобовича (1971).

Наряду с разработкой истории белорусского театра и проблем драматургии театроведы научно осмысливают творческое наследие ведущих деятелей национального сценического искусства. В монографии «Народны артыст БССР Е. А. Міровіч» (1963), в 1978 г. вышло второе, дополненное издание «Еўсцігней Міровіч: крытыка – біяграфічны нарыс», С. А. Петрович анализирует наследие крупнейшего драматурга, режиссера, педагога. Показывает его исключительный вклад в становление Театра имени Я. Купалы. Выдающимся мастерам старшего поколения купаловцев и колосовцев посвящены следующие книги: «Народны артыст БССР У. І. Уладамірскі» (1954), «Народны артыст СССР П. С. Малчанаў» (1958) В. И. Нефедя, «Уладар дум чалавечых» (1964), в 1989 г. вышло второе издание «Барыс Платонаў: жыцце і творчасць вялікага беларускага артыста», в 2004 г. – третье издание «Барыс Платонаў: асоба і ролі» и «Глеб Глебаў: жыцце і творчасць вялікага беларускага камедыйнага акцера» (1994), в 2005 г. вышло второе издание «Глеб Глебаў: жыцце і творчасць» А. В. Соболевского, «Ірына Ждановіч» (1970) и «Генрых Грыгоніс» (1984) К. Б. Кузнецовой, «Уладзіслаў Галубок» (1969),

«Фларыян Ждановіч» (1972) А. М. Атрошэнка, «Вольга Галіна» (1980) и «Зінаіда Канапелька» (1999) Т. Е. Горобченко, «Брава, Віктар!.. – нарыс жыцця і творчасці народнага артыста СССР Віктара Тарасава» (1999) В. Н. Ярмолинской. В. И. Нефед издает книги: «Мікалай Кавязін: жыцце і творчасць» (1990) об одном из ведущих режиссеров страны, организаторе Белорусского театра юного зрителя; «Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра» (1991), посвященную основателю национального профессионального сценического искусства в XX ст.; «Францішак Аляхновіч: тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць» (1996), где автор высказывает собственный взгляд на одну из наиболее сложных и противоречивых личностей в истории белорусского театра.

Научная деятельность отдела театрального искусства в перспективе будет основываться на ведении инновационных научных тем, которые ранее только планировались, либо являются новыми по разработкам для белорусского театроведения. Это касается сценографии, которая выступает не только частью любого спектакля наряду с драматургией, режиссурой актёрским исполнением, музыкой, но и представляет собой отдельный вид искусства. В отделе театрального искусства подготовлены и изданы монографии В.Н. Ярмолинской, посвящённые искусству сценографии: «Сценография Беларусі XX – пачатка XXI стагоддзя» (2010), «Сцэнаграфія Беларусі: гісторыя і сучаснасць» (2018 г.).

Новые научные темы заявлены и в коллективной монографии «Театральное искусство» (многотомное издание «Беларусы», Т. 13, 2012): театрально-студийное движение, музыка в спектакле, сценография академической сцены и др., которые продолжают свои разработки в отделе театрального искусства. В ряде разделов исследуется история и современное состояние профессиональных национальных театров республики: Национального академического театра имени Я. Купалы, Национального академического драматического театра имени Я. Коласа, а также новых драматических театров, возникших в 90-е годы XX – начале XXI вв.: Республиканского театра белорусской драматургии, Нового драматического театра г. Минска, Мозырского драматического театра имени И. Мележа и многих других.

Перспективы отдела театрального искусства видятся в подготовке профессиональных кадров, в защитах диссертаций молодых учёных и утверждению в научном театральном пространстве новых актуальных тем.

**КРУГЛЫЙ СТОЛ,
ПОСВЯЩЕННЫЙ 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Я. КОЛАСА
«Я. КОЛАС В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»
(24 НОЯБРЯ 2022 г., г. МИНСК)**

*Гудей-Каштальян В.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ Я. КОЛАСА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

Творческое наследие Якуба Коласа вдохновляло многих белорусских композиторов прошлого и сохраняет актуальность для нового поколения авторов в самых различных сферах искусства – музыка, театр, кино. Созданные белорусскими композиторами произведения камерно-вокальной музыки (романсы, песни) и хоровые сочинения на стихи Якуба Коласа – в количественном плане наиболее многочисленны. Достаточно сказать, что эта жанровая сфера очень важна для любого композитора, поскольку в ней оттачивается профессиональное мастерство в работе со словом. Какой бы жанр в творчестве не оказался приоритетным – романсы, песни и хоровая музыка создаются постоянно на протяжении всего творческого пути. При этом в процессе становления белорусской профессиональной композиторской школы оказывается важным и определяющим фактором национальная идентичность. Поэтому не случайно белорусские композиторы обращаются к национальной литературе и, в частности, к творчеству Якуба Коласа, их современника, а затем классика, народного песняра.

Среди авторов таких сочинений Николай Аладов, Самуил Полонский, Исаак Любан, Григорий Пукст, Нестор Соколовский, Анатолий Богатырев, Петр Подковыров, Дмитрий Лукас, Алексей Клумов, Владимир Оловников, Дмитрий Каминский.

Большое разнообразие тем и поэтических образов Якуба Коласа воплощено в музыке Н. Н. Чуркина, автора хоровых и камерно-вокальных произведений, а также цикла из 18-ти хоровых песен для детей. Особый интерес к поэтическому творчеству Я. Коласа проявлял А. Е. Туренков, а также композиторы Ю. Семеняко, Л. Абелиович. В период рубежа веков к поэзии Я. Коласа обращаются Г. Вагнер, Э. Носко, который создает в 1992 году хор-посвящение «Якубу Коласу» на ст. Адама Русака, Л. Шлег, Э. Зарицкий – автор вокального цикла на стихи Я. Коласа (1999), Дм. Долгалев, А. Безенсон и др.

Ряд песен на стихи Я. Коласа написал один из самых знаменитых композиторов в этом жанре – Игорь Лученок (песни «Ганулька», «Знае толькі Бог адзіны», «Роднаму краю», «Каханне» (совместно с Мулявиным), «Зіма» и самая известная среди них – «Мой родны кут»)).

Это как раз тот случай, когда совпали два гения – Якуб Колас в поэзии, Игорь Лученок в своем любимом жанре и время, в которое жили, творили и создавали свои шедевры Владимир Мулявин и вокально-инструментальный ансамбль «Песняры». Так, отрывок из поэмы Я. Коласа «Новая зямля» (первая часть – «Леснікова пасада») получил новую жизнь.

История создания этой песни достаточно интересна и, можно сказать, поучительна. Некоторые композиторы высказывали мнение, что классики белорусской литературы уже не актуальны в песенном жанре, и нужно больше уделять внимания современной поэзии. И. Лученок отреагировал на это, обратившись к поэзии Якуба Коласа и Янки Купалы, написав соответственно песни «Мой родны кут» и «Спадчына», тем самым доказав, что классика по-прежнему актуальна, современна и может трогать сердца людей.

Творчество Якуба Коласа представлено в музыке белорусских композиторов не только в камерных вокальных и хоровых сочинениях, но и в крупных жанровых формах. Это монументальная героико-эпическая опера в 4-х д. и 5 картинах А. Богатырева «У

пушчах Палесся», созданная по повести Я. Коласа «Дрыгва». Премьера этой оперы состоялась 28 августа 1939 года в Минске. В 1940 г. она была показана в Москве на Первой декаде белорусского искусства. В 1941 году композитору за создание оперы была присуждена Государственная премия СССР. Об опере писали: «Музыка Богатырева есть музыка повести Якуба Коласа. Ее поэзия, ее суровый героизм и нежнейшая лирика, ее живая теплота с большой силой запечатлелись в произведении молодого композитора».

К 100-летию со дня рождения Якуба Коласа была поставлена опера Ю. Семеняко «Новая зямля» – народная музыкальная драма, в центре которой белорусский народ, показ тяжелой подневольной доли крестьян, но, вместе с тем, поэтизация, возвышенность в раскрытии мировосприятия и психологии белорусского народа. Черты ораториальности и эпичности придавали размах, масштабность и значимость главной темы оперы и ее народного характера.

В 1960–80-е годы на стихи Я. Коласа были написаны кантаты: «Белорусский край» А. Мдивани (1969), «Край наш» Ф. Пыталева (1966, 1968), «Юбилейная кантата» (1973) и «Ленину слава» А. Богатырева, «Усход сонца» А. Новохроста (1986), «Ясныя дарогі» на сл. П. Труса, Я. Коласа, М. Танка Ю. Семеняко (1956 – 1957), а также симфоническая поэма «Сымон-музыка» О. Ходоско (1986) и вокально-симфоническая поэма «Мая Радзіма» В. Кузнецова (1987).

Особое место Я. Колас занимает в творчестве Д. Смольского, автора двух торжественных увертюр «К 90-летию Янки Купалы» и «Памяти Якуба Коласа», а также произведения для скрипки, ансамбля скрипачей и камерного оркестра «Сымон-музыка» (1982).

В произведениях, которые появились в новое время, творчество Якуба Коласа осмысливается уже в новом формате, в новых формах и жанрах, приобретая, подчас, совершенно необычные авторские интерпретации.

Это перформанс Анны Короткиной «Песня волі» для актера-чтеца, фортепиано и ударных на слова из поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка» (2007), Симфония № 11 «Музыка» В. Савчика, созданная по произведениям Я. Коласа (2011).

Примечательными театральными постановками нового века стали спектакли Белорусского государственного академического театра юного зрителя «Міхалава зямля» и «Казкі дзядзькі Якуба». Премьера последнего состоялась совсем недавно в 2020 году, авторами выступили молодые, начинающие актер Егор Неверович и режиссер Даниил Филиппович. Сказка Якуба Коласа «Асінае гняздо» из сборника «Казкі жыцця» была переосмыслена и осовременена Жанной Лашкевич, которая практически написала новое произведение по мотивам Я. Коласа. Но основные образно-сюжетные линии, основная притчевая основа сказки здесь сохранены и, можно сказать, даже стали более выраженными, актуализированными как для современного маленького зрителя, так и для взрослых.

Эта оригинальная музыкально-пластическая фантазия открывается песней «Вясна, вясна, жаданая / Ты прыйдзеш зноў, ты вернешся» на стихи из первого опубликованного поэтического сборника Якуба Коласа под названием «Песні жалбы» (Вильня, 1910 г. изд.). А завершается песней, написанной Антоном Асташевичем, на текст стихотворного вступления к сборнику Я. Коласа «Казкі жыцця» (изд. в 1956 г.). Это просветленно-лирическое высказывание, исполняемое соло без сопровождения, делает необычным финал спектакля – тихим, искренне-доверительным, не по-детски рассудительным и мудрым: «Не ў адной толькі нашай душы зерне ёсць хараства».

В центре этого «песенного» обрамления история, в которой дети, играя в песочнице, воображают себя на волшебной лесной поляне и играют в придуманную игру «восы-шэршні-матылі». Между ними возникает спор: чья поляна? Даже борьба за поляну! Однако постепенно игра выходит за границы «понарошку» и переходит в настоящую битву... В самый пиковый момент выяснения отношений дети останавливаются, замирают, осмысливая то, что с ними произошло, и в этот момент на них начинают падать

огромные капли дождя, как символ очищения, просветления, прозрения...

«Міхалава зямля» – спектакль из театрального проекта «Сустрэчы з класікамі і сучаснікамі» (2021), представляет собой сценический вариант, созданный по поэме «Новая зямля» Якуба Коласа, является своеобразным спектаклем-чтением с элементами театрализации. В нем три персонажа: Антошь (Иван Шрубейко), Михал (Николай Леончик (его не стало 27.10.2021 г.) и Якуб Колас (з.а. РБ Борис Борисенко). Спектакль предназначен для юношеской аудитории, для школьников, которые либо уже знакомы с поэмой «Новая зямля», либо в скором времени приступят к ее изучению в соответствии со школьной программой. Театрализация поэтического произведения, визуализированная форма «прочтения» в определенном смысле усиливает впечатление и позволяет еще более углубиться в смысловой образно-содержательный замысел автора.

В первые десятилетия нового века на основе творчества Якуба Коласа были созданы произведения Л. Симакович «S-музыка» и «Плошча Якуба Коласа».

По определению автора, «S-музыка» – «сучасныя сцэны паводле паэмы Якуба Коласа “Сымон музыка” для трубы-solo, ударных інструментаў і аўтэнтычных галасоў». Премьера постановки была осуществлена на сцене Белгосфилармонии в 2006 году. Оригинальным является уже исполнительский состав: фольклор-театр «Госьціца», созданный Л. Симакович в 1986 г., ансамбль ударных инструментов «Grig percussion Group» и Павел Бурцев – соло на трубе.

Музыкальная метафора для солистов и хорового театра «Плошча Якуба Коласа» была создана в 2017–2018 гг. В ней также много необычного. Действующими лицами здесь являются: Душа, Мова, Метафара Вечнага Ісавання, Прахаджанін, Прахаджанка, Флейтыст и Вобразы Мілыя Роднага Краю. Уникальна и партитура этого произведения, поскольку в ней содержится режиссерско-постановочный текст.

Уникальна и личность создателя этих произведений. Лариса Симакович – профессиональный композитор, хормейстер, вокалистка, обладающая прекрасным и сильным голосом, режиссер-постановщик и хореограф, художественный руководитель фольклор-театра «Госьціца». Она является создателем нового для современного белорусского хореопластического искусства жанрово-стилевого направления – фольк-модерн-балет.

Комментировать содержание постановок Л. Симакович достаточно трудно, тем более говорить об образах, о содержании, в котором очень много индивидуализированных авторских аллюзий, аллегорических персонажей, метафорических смыслов. Ее творчество в своем глубинном основании тесно связано с древнейшими пластами белорусской музыкальной культуры – синкретической по своей природе. Белорусский фольклор становится главным источником творческих экспериментов и открытий, создания оригинальных форм самовыражения в рамках нового синкретизма. Композитор предлагает разнообразие принципов преобразования и декодирования фольклора в музыке, пластике, танце и театрально-действенных формах обрядовости.

Среди произведений последних лет, определяя новый этап творчества Л. Симакович, в продолжение развития идеи нового синкретизма, были созданы, в том числе, современные сцены «S-музыка» по мотивам поэмы Я. Купалы «Сымон-музыка» (2005), современные мистерии «Зацірка» (2007) и «День Максима Богдановича» (2009), мюзикл-притча «Апокрыф» (2011), рондо-опера «Людцыян Таполя» (2012). Многие работы Л. Симакович являются данью памяти известным деятелям белорусской культуры, среди которых Максим Богданович, Иосиф Жинович, Якуб Колас, Янка Купала, Максим Танк. В 2018 г. на сцене Белгосфилармонии состоялась премьера оратории к 500-летию Франциска Скорины «Скарына. Вяртанне».

В целом, обобщая панораму воплощения произведений Якуба Коласа в творчестве белорусских композиторов, хотелось бы подчеркнуть, что литературное творчество белорусских классиков – глубокий и неисчерпаемый источник вдохновения для композитора. Об этом красноречиво свидетельствуют как историческое прошлое

белорусской академической музыки, так и современная музыкальная и музыкально-театральная практика.

Жыбуль В.В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МАСТАЦКАЯ СПАДЧЫНА СЯРГЕЯ ГАРАДЗЕЦКАГА Ў ЗБОРЫ МАТЭРЫЯЛАЎ ЯКУБА КОЛАСА Ў БДАМЛМ

Адным з сяброў Якуба Коласа быў рускі паэт і перакладчык Сяргей Мітрафанавіч Гарадзецкі (1884–1967 гг.), які акрамя адметнай літаратурнай дзейнасці, вядомы і сваёй мастацкай творчасцю: ён актыўна звяртаўся да такіх жанраў як пейзаж, партрэт, шарж, карыкатура, кніжная графіка і інш. Пры гэтым, больш за 30 яго мастацкіх прац захоўваюцца ў Беларускам дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва (далей – БДАМЛМ), куды яны паступілі разам з іншымі дакументамі С. Гарадзецкага (лістамі, фотаздымкамі і г.д.), якія маюць адносіны да яго жыццёвых і творчых стасункаў з Якубам Коласам. Перадала дакументы дачка рускага літаратара і мастака – Рагнеда Сяргееўна Гарадзецкая-Бірукова (1908–1999 гг.).

Адзінкі захавання № 118 і 120 вопісу № 2 фонду № 9 (“Збор матэрыялаў Якуба Коласа”) складаюць акварэльныя эскізы С. Гарадзецкага: першая з іх мае заглавак “Віды коласаўскіх мясцін”, другая – “Віды Мінска”. Менавіта дакументы з апошняй справы ў 2004 г. экспанаваліся пад агульнай назвай “Разбураны Мінск. 1945 г.” на тэматычнай выставе да 60-годдзя вызвалення Беларусі ў БДАМЛМ. Тым не менш, яны па-ранейшаму з’яўляюцца малавядомымі і пакуль не былі аб’ектамі ні мастацтвазнаўчых, ні літаратуразнаўчых даследаванняў. Не праводзілася і цэласнага іх аналізу ў кантэксце вывучэння біяграфій як Я. Коласа, так і С. Гарадзецкага. Таму выглядае мэтазгодным зрабіць агляд гэтых прац з кароткай характарыстыкай кожнай з іх.

Адзінка захавання № 118 змяшчае ў сабе эскізы С. Гарадзецкага, выкананыя ў розны час на паперы акварэллю.

1. (Арк. 1) Пейзаж. 255Ч345 мм. У правым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “24 VII 34 [ГС (манаграма)]”. Самы ранні з захаваных у фондзе № 9 эскізаў С. Гарадзецкага. Летні лясны краявід з высокімі хвоямі і елкамі. Бліжэй да правага ніжняга кута бегла, некалькімі мазкамі выяўлены постаці трох чалавек, якія сядзяць на лаўцы: той, што пасярэдзіне, – у белым адзенні, двое па баках – у чорным.

2. (Арк. 3) Пейзаж. 257Ч347 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “26 VII 34”, г.зн. эскіз намалёваны праз дзень пасля папярэдняга і ў той самай мясцовасці. У цэнтры малюнка – адгалінаванне лясной дарогі, якое вядзе да драўлянай агароджы, паабাপал – лясныя дрэвы: хвоі, елкі, бярозы. На адвароце подпіс неўстаноўленай асобы (архіўнага супрацоўніка?): “Левки Купаловская дача 1934 г. Акв[арель] С. Городецкий”. Аднак месца ідэнтыфікавана, відавочна, памылкова, бо дача ў Ляўках у Я. Купалы з’явілася толькі ў 1935 г. Паколькі эскіз трапіў у архіў-музей сярод дакументаў, звязаных з асобай Я. Коласа (а не Я. Купалы), выкажам меркаванне, што на малюнку – ваколіцы вёскі Талька, у якой пісьменнік сапраўды адпачываў з сям’ёю ўлетку 1934 г. у хаце Аляксандра і Агрыпіны Яўсейчыкаў [5, с. 285; 4, с. 55].

3. (Арк. 2) Вясковы пейзаж. 344Ч250 мм. Бліжэй да правага ніжняга кута подпіс рукой С. Гарадзецкага: “29 VI [1]937”. На малюнку – ясны летні дзень, сонечнае святло залівае вясковы двор з гаспадарчымі пабудовамі. Паводле “Летапісу жыцця і творчасці Якуба Коласа” магчыма лакалізаваць месца – гэта хутар Вусце Пухавіцкага раёна, дзе Я. Колас улетку 1937 г. жыў у хаце Язэпа Рымашэўскага [5, с. 371; 4, с. 56].

4. (Арк. 4) Пейзаж з пабудовай. 297Ч407 мм. У левым ніжнім куце – подпіс: “20/VI/45”. Эскіз адрозніваецца тэхнікай выканання: разам з акварэллю актыўна задзейнічаны і аlovak. Злева на малюнку – фрагмент гаспадарчай пабудовы з

адчыненымі дзвярыма і высокай падпорай. Ад пабудовы цягнецца драўляны плот, за якім стаяць два дрэвы. 20 чэрвеня 1945 г. С. Гарадзецкі знаходзіўся ў Мінску і, такім чынам, мог намалёваць, напрыклад, куток двара Я. Коласа, у якога спыняўся. Але пара года, выяўленая на эскізе, нагадвае хутчэй восень, чым лета, – гэта наводзіць на думку, што мастак, магчыма, паставіў дату памылкова або малюваў па памяці іншы аб’ект.

5. (Арк. 5) Пейзаж. 272Ч325 мм. Пейзаж з чатырма дрэвамі (трыма бярозамі і адной хвойя) на беразе вясновай ракі. У правым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “5.IV.50 [ГС (манаграма)]”.

6. (Арк. 6) Пейзаж. 195Ч298 мм. У правым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “14 V 53 [ГС (манаграма)]”. Пейзаж з некалькімі бярозамі і хвойя на высокім беразе ракі, на заднім плане ўздоўж лініі далягляду цягнецца лес.

Апошнія два эскізы пакідаюць загадку, бо, згодна з летапісам жыцця і творчасці Якуба Коласа і яго перапіскай, і ў красавіку 1950 г., і ў маі 1953 г. паэт знаходзіўся ў Мінску і С. Гарадзецкі да яго не прыязджаў. Таму на малюнках могуць быць мясціны, намалёваныя па памяці. На жаль, дакладна ідэнтыфікаваць іх даволі праблематычна, бо на пейзажах такія пазнавальныя аб’екты як, напрыклад, пабудовы адсутнічаюць, а паясняльных подпісаў мастак не пакінуў.

Значна большая па аб’ёму адзінка захавання № 120 змяшчае ў сабе акварэльныя эскізы з краявідамі Мінска, зробленыя С. Гарадзецкім у чэрвені – пачатку ліпеня 1945 г. падчас гасцявання ў Я. Коласа. Як і пры разглядзе папярэдняй справы, кароткія апісанні гэтых эскізаў варта падаць у храналагічным парадку, які ў дадзеным выпадку не адпавядае размяшчэнню аркушаў у архіўнай справе:

1. (Арк. 5) Руіны на плошчы Свабоды. 322Ч215 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Мінск 5.VI.45 [Подпіс]”; на адвароце яго ж подпіс: “№ 10. Собор”. На пярэднім плане малюнка – зруйнаваныя дамы на плошчы, на заднім – Кафедральны сабор і справа ад яго – комплекс будынкаў Малога гасцінага двара, які да нашага часу не захаваўся.

2. (Арк. 11) Вуліца Леніна. 322Ч220 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Мінск 5.VI.45 [Подпіс]”; на адвароце ў левым ніжнім куце яго ж запіс: “Октябрь[ь]ская 1 кв. 8 Кузнецова Регина”; рукой неўстаноўленай асобы – “№ 14 Улица Ленина”. На эскізе – каробкі 3-4-павярховых напярэдня зруйнаваных дамоў уздоўж пустынной вуліцы. Найбольш дэталёва прамалёваны будынак на пярэднім плане злева – з доўгімі кавалкамі арматуры, што тырчаць са сценаў, і зруйнаванай прыбудовай з чырвонай цэглы. Дом стаяў у самым пачатку вуліцы, каля былой гасцініцы “Еўропа”, ён добра пазнаецца і на тагачасных фотаздымках [3, с. 38, 114, 115].

3. (Арк. 15) Руіны храма. 317Ч218 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Мінск 5.VI.45 [Подпіс]”; на адвароце – подпіс неўстаноўленай асобы: “№ 11 Руины церкви”. На эскізе – напярэдня зруйнаваны храм з масіўнымі сценамі і барочнымі аконнымі праёмамі (дамініканскі Касцёл св. Тамаша Аквінскага, знесены ў 1950 г.?).

4. (Арк. 10). Тэатр оперы і балета. 320Ч219 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Мінск VI.45 [Подпіс]”; на адвароце подпіс неўстаноўленай асобы: “№ 9 Театр”. Будынак Вялікага тэатра оперы і балета (1934–1938, арх. І. Лангбард, Г. Лаўроў) на Траецкай гары, яшчэ не засаджанай скверам, ля падножжа якой адзінокія дрэвы і асобныя ацалелыя невялікія будынкi.

5. (Арк. 12). Свіслач. 320Ч218 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Мінск VI.45 [Подпіс]”; на адвароце подпіс неўстаноўленай асобы: “№ 12 Свислочь”. Узгорыстыя берагі ракі Свіслач, на левым пазнаюцца карпусы былога мужчынскага праваслаўнага манастыра, якія неўзабаве будуць перабудаваныя ў штаб Беларускай вайскавай акругі (архітэктар В. Гусеў) [3, с. 202]. На пярэднім плане – дрэва і пені на беразе ракі, на заднім – ружавеюць будынкi трамвайна-аўтобуса (пазней – тралейбуса) дэпо.

6. (Арк. 20) Дом Я. Коласа. 433Ч322 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой

С. Гарадзецкага: “Минск 15.VI.45 [Подпіс] 1945”; на адвароце яго ж подпіс: “№ 1. Дом Я. Коласа”. Справа бачная веранда дома Я. Коласа, у цэнтры – склеп ці дзот у атачэнні руінаў, на заднім плане – карпусы Акадэміі навук, пашкоджаныя бамбёжкамі.

7. (Арк. 21) Балкон дома Якуба Коласа. 320Ч436 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 1945 15.VI [Подпіс]”; на адвароце яго ж подпіс: “№ 2. Балкон”. Эскіз зроблены непасрэдна ў доме Я. Коласа: даволі шырокае акно з драўляным падваконнем, на якім стаяць керамічная ваза (ці збан) і празрысты слоік з букетамі кветак. Прамалявана сцяна будынка, зробленая з бярэвення, і драўляная разьба над акном, праз якое відаць дрэвы і іншыя будынкі (фрагментарна).

8. (Арк. 9) Дзот у двары Якуба Коласа. 218Ч320 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 1945 17.VI.45 [Подпіс]”; на адвароце яго ж подпіс: “М[инск]. Дзот”. Верагодна, што гэта той самы дзот, што і на малюнку 6, толькі з іншага ракурсу, разам з ружовым 4-павярховым будынкам аднаго з карпусоў Акадэміі на заднім плане.

9. (Арк. 1) Акадэмія навук БССР. 480Ч335 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 1945 20.VI [Подпіс]”. Большасць прасторы малюнка займае неба, афарбаванае ўсходам сонца. Па баках – фрагменты будынкаў: вышэйшага (ёсць меркаванне, што край каланады, намалёванай на двух наступных эскізах) і ніжэйшага (больш аддаленага) у атачэнні хвояў з тонкімі высокімі стваламі.

10. (Арк. 2) Акадэмія навук БССР. 480Ч327 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 1945 20.VI [Подпіс]”. Злева, на фоне ўсходу – нявызначаны напаўзруйнаваны будынак; справа – фрагмент каланады, найбольш пазнавальнага элемента галоўнага корпуса Акадэміі (архітэктар І. Лангбард, 1935–1939 гг.).

11. (Арк. 3) Акадэмія навук БССР. 338Ч484 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск. 1945. 20.VI. [Подпіс]”. Большую частку эскіза займае манументальная каланада Галоўнага корпуса Акадэміі навук на фоне ўсходу сонца; злева ўзвышаецца хвоя.

12. (Арк. 19) У двары Якуба Коласа. 430Ч276 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 23.VI.45 [Подпіс]”. На адвароце – подпіс яго ж рукой: “№ 5. Вид на Академию со двора”, а таксама алоўкавы накід партрэта Я. Коласа. У цэнтры эскіза – шэрая гаспадарчая пабудова, за якой узвышаецца корпус Акадэміі навук. Злева на заднім плане бачныя абрысы карпусоў клінічнага гарадка (архітэктар Г. Лаўроў, 1929–1931 гг.).

13. (Арк. 8) Гарадскі пейзаж. 275Ч203 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск. 23.VI.45 [Подпіс]”. На адвароце подпіс неўстаноўленай асобы: “№ 15 Руины 1945”. На пярэднім плане – напаўзасохлае дрэва з часткова садранай карой (відаць, пашкоджанае снарадам ці бомбай), далей – два аднапавярховыя драўляныя дамы з прыбудовамі, а за імі – некалькі мураваных, відавочна пашкоджаных бамбёжкамі. Дакладна лакалізаваць месца, на жаль, не атрымалася, але, паколькі эскіз маляваўся ў адзін дзень з папярэднім, можна меркаваць, што С. Гарадзецкі і тут адлюстравалі раён Акадэміі навук.

14. (Арк. 7) Вуліца Карла Маркса. 199Ч278 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 27 VI 45 [Подпіс]”. На адвароце подпіс неўстаноўленай асобы: “№ 13 Улица”. На малюнку – канец вуліцы К. Маркса, які сыходзіць да парку імя М. Горкага. Над двума драўлянымі аднапавярховымі дамамі ўзвышаецца чатырохпавярховы мураваны, што стаіць на ўзгорку. У той дзень Я. Колас выступаў на сустрэчы пісьменнікаў з афіцэрамі Мінскага гарнізона [5, с. 700] – імаверна, у размешчаным побач з вуліцай Доме Чырвонай Арміі (цяпер Цэнтральны дом афіцэраў).

15. (Арк. 18) Клінічны гарадок. 430Ч277 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецкага: “Минск 29.VI.45 [Подпіс]”; на адвароце яго ж подпіс: “№ 8. Вид со двора дома”. На пярэднім плане эскіза – драўляная агароджа вакол дома Я. Коласа, за

якой далей, праз дарогу (будучую вуліцу Акадэмічную) пазнаюцца двухпавярховыя карпусы Клінічнага гарадка.

16. (Арк. 17) Дом друку. 430Ч275 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецага: “Минск 1945 29.VI [Подпіс]”. На адвароце яго ж подпіс: “№ 6. Руины Минска” і не вельмі разборлівыя запісы асабістага характару. На эскізе выяўлены двор 3–4-павярховага вуглавога будынка Дома друку, з унутраным скверам і агародамі, адзін з якіх абнесены драўляным плотам.

17. (Арк. 16) Маскоўская шаша. 413Ч277 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецага: “Минск 29.VI.45 [Подпіс]”. На адвароце яго ж подпіс: “№ 7. Московское шоссе”, які быў у свой час памылкова расчытаны і праанатаваны архівістамі як “Могилевское шоссе”, пад такой назвай ён экспанаваўся на выставе. У 3–4-павярховых будынках, размешчаных уздоўж дарогі, пазнаюцца карпусы Мінскага політэхнічнага тэхнікума (цяпер – Мінскі дзяржаўны політэхнічны каледж – прасп. Незалежнасці, 85), а ў больш аддаленым чырвоным – даваенная частка дома на перасячэнні сучаснага праспекта Незалежнасці і вуліцы Калініна (91/2). Мяркуючы па ракурсе, С. Гарадзецкі маляваў гэты пейзаж з акна Дома друку.

18. (Арк. 14) Від на Акадэмію навук з двара Якуба Коласа. 322Ч219 мм. У левым ніжнім куце подпіс рукой С. Гарадзецага: “Минск 3.VII.45 [Подпіс]”. На адвароце наклеена палоска паперы з яго ж подпісам: “№ 4. Вид на Академию со двора”. На прыднім плане эскіза – тэрыторыя яшчэ не добраўпарадкаванага пасля вайны двара Я. Коласа з кучамі зямлі, ямамі, рэшткамі руін; на заднім плане, за агароджай, – трохпавярховыя карпусы Акадэміі навук.

19. (Арк. 6). Вершнік. 152Ч212 мм. Эскіз без даты і аўтарскіх пазнак, жанрава выбіваецца сярод астатніх. У цэнтры эскіза – вершнік у бурцы і папасе з канём на фоне зімовага краявіду з вясковымі пабудовамі на заднім плане.

Цікава, што два з пералічаных акварэльных эскізаў (арк. 9 і 5) – пад назвамі “Сожжѐнное немцами здание Академии наук БССР” [1, с. 15] і “Руины на площади Свободы” [1, с. 33] – С. Гарадзецкі выкарыстаў у якасці ілюстрацый да сваёй кнігі вершаў “Песня дружбы” (1947), якая выйшла ў Мінску пад рэдакцыяй Я. Коласа. Іх чорна-белыя друкарскія адбіткі таксама захаваліся ў справе № 120 (арк. 4, 5). Аднак ёсць у кнізе і яшчэ дзве ілюстрацыі, ні арыгіналаў, ні адбіткаў якіх у фондах архіва-музея няма. Гэта “Тополь у сожжѐнного немцами дома Янки Купалы” [1, с. 23] і “Разрушенный немцами клуб работников просвещения” [1, с. 43]. А асобныя мінскія аб’екты, намалёваныя С. Гарадзецкім з натуры ў чэрвені 1945 г. (Акадэмія навук, вербачка ля Свіслачы, руіны, “исковерканные окна” і г.д.) знайшлі адлюстраванне ў яго вершах з кнігі “Песня дружбы”: можна сказаць, што мастацкія і паэтычныя творы ўзаемадапаўняюць адзін аднаго.

Аўтарскае датаванне пейзажных эскізаў дазваляе ўдакладніць час прабывання С. Гарадзецага ў Мінску ў 1945 г.: рускі паэт знаходзіўся ў гасцях у Я. Коласа як найменш з 5 чэрвеня да 3 ліпеня. Але яго акварэлі з’яўляюцца ўнікальнымі гістарычнымі сведчаннямі не толькі з пункту гледжання коласазнаўства. Яны каштоўныя як мастацкая фіксацыя расійскім творцам беларускіх рэалій у той час, калі ў пасляваенным Мінску дазвол на маляванне ці фатаграфаванне быў вельмі абмежаваны, “рабіць здымкі руінаў” было “прэрагатавай толькі афіцыйных органаў” [2, с. 195]. Эскізы С. Гарадзецага маюць добры выставачны і публікацыйны патэнцыял і могуць быць цікавымі краязнаўцам, гісторыкам, экскурсаводам, мастацтвазнаўцам, даследчыкам архітэктурны і горадабудаўніцтва, аматарам гісторыі беларускай сталіцы.

Літаратура

1. Городецкий, С. Песня дружбы: [стихи] / С. Городецкий. – Минск : Гос. изд. БССР, 1947. – 55 с.
2. Дзярновіч, А. На руінах Мінска: мінская архітэктурная спадчына на малюнках Анатоля Наліваева / А. Дзярновіч // Мінск і мінчане: дзесяць стагоддзяў гісторыі (да 510-годдзя атрымання Менскам Магдэбургскага права): матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 4–5 верасня 2009. – Мінск :

Беларус. навука, 2010. – С. 195–201.

3. Кірычэнка, В. І. Мінск. Гісторыя пасляваеннага аднаўлення. 1944–1952 гг. / В. І. Кірычэнка. – Мінск : Беларусь, 2004. – 183 с.

4. Міцкевіч, Д. Любіць і помніць: успамінае сын Якуба Коласа / Д. Міцкевіч. – Мінск : Полымя, 2000. – 286 с.

5. Мушыньскі, М. І. Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа / М. І. Мушыньскі. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 1127 с.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОПЕРА ЮРИЯ СЕМЕНЯКО «НОВАЯ ЗЕМЛЯ» ПО МОТИВАМ ОДНОИМЕННОЙ ПОЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА: О СООТНОШЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

В центре нашего внимания находится опера Юрия Семеняко «Новая земля» (1980), написанная по одноименной поэме Якуба Коласа. Либреттист – Александр Петрашкевич, режиссер – Семен Штейн. Опера была поставлена на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь в 1982 году и находилась в репертуаре несколько сезонов. Композитор творчески отнесся к первоисточнику, сделав несколько иные акценты.

У Якуба Коласа подробно, в деталях описывается семья Михала, переезды, а также его чувственный мир, связанный со стремлением обрести свою землю и свой дом. Он хочет быть независимым от прихотей панов, помещиков. У Юрия Семеняко показаны те же душевные интенции, но крупным планом, без деталей, поэтому опера воспринимается не как поэма, а как полноценный роман.

У Якуба Коласа главным героем является Михал, который олицетворяет белорусский народ, у Юрия Семеняко главным героем является народ, а Михал – его представитель. Отсюда большое число массовых сцен с участием хора, солистов, а также балета.

У Якуба Коласа сюжет разворачивается постепенно, сообразно событиям и драматургия выстраивается как ступенчатый, «крещендирующий» процесс. Смерть Михала воспринимается как закономерный результат его страданий и тягот жизни. У Юрия Семеняко превалирует показ разных социальных групп, и драматургия строится на контрасте: мирная крестьянская жизнь, недовольство народа и бунт против панов. Смерть Михала предстает в опере как неожиданность, и об ее истинных причинах можно лишь догадываться. Наконец, у Якуба Коласа драматургическая концепция поэмы строится на аппликациях и воспоминаниях, то есть у него присутствует ностальгия по «той» родине, у Юрия Семеняко этого драматургического хода нет.

Творческий подход к первоисточнику сказался и на строении оперы. Первое действие состоит из двух картин. Первая картина – это мирная крестьянская жизнь, жатва, которая резко прерывается окриком Раковского. Это экспозиция, столкновение двух сил, завязка. Во второй картине начинается развитие конфликта: крестьяне начинают роптать и выражать свое недовольство панскими порядками, то есть в центре внимания – народ и Михал со своей семьей среди них. В этой картине много массовых сцен и в хоре есть краткие ариозо.

Второе действие тоже состоит из двух картин. Главной художественной задачей является характеристика Михала, Антося, Анны, которые страдают от угнетения вместе с народом. Здесь формируется мечта Михала о новой земле и собственном доме. У Якуба Коласа эта мысль рождается гораздо раньше, в третьей части («За сталом»: «*Даўно ўжо бацька жыў думою разжыцца ўласнаю зямлёю і не належаць ні да кога*») после воспоминаний о «той» жизни. Музыкальное оформление мечты Михала осуществляется с помощью развернутой арии-монолог, что помещается между хорами, в которых

поется о трудной доле и ненависти к поработителям. Именно в этом действии становится ясным, что мечтают о своем «кутке» все крестьяне и что они готовы за это бороться.

Шестая картина 3 действия – это развязка: умирает Михал, так и не дождавшись той поры, когда он будет хозяином своего дома. Заключительная ария Михала «Антоська, родны мой...» и хор крестьян «Ой, вы, дарожанкі людскія» завершают оперу.

Таким образом, 6 картин оперы образуют три этапа драматического процесса, где 1-е действие – это экспозиция образа народа, 2-е действие и 1 картина третьего действия – разработка, а 6 картина – кульминация и развязка. При этом развязка происходит внезапно, без видимой подготовки, тогда как у Якуба Коласа вся линия повествования подводит к развязке – закономерной и социально обусловленной. Отсюда коласовский драматургический процесс можно определить как ступенчатый, «крещендирующий», содержащий заключительную точку, тогда как оперный – картинно-повествовательный, волнообразный, прерывающийся внезапно. Таковы особенности соотношения драматургических планов поэта и композитора, где особенно ценным является их бережное отношение к отечеству, народу, родной земле.

Теперь несколько слов о музыкальном материале оперы Юрия Семеняко. Его интонационной основой выступает песенный тип мелодики и фольклорный мелос. Так, в народно-жанровых сценах исполняются хоры «Пьем мы гарэлку» (1 к.), «том, том над карчом трава зелянее» (2 к.), «Ой, ля-лё» (5 к.), «Купіў мілы чаравік» (6 к.). В них отчетливо прослеживается интонационная связь с белорусской крестьянской песней, вплоть до цитирования.

Определяющим музыкальным жанром в опере является хор. Все хоры написаны в куплетной форме, имеют замкнутую песенную структуру. И только в тех случаях, когда хор выступает в качестве комментатора событий (например, в момент появления пана Раковского со своей свитой) или реагирует на события (осуждение разгула панов), структура хоров носит разомкнутый характер или не до конца состоявшуюся классическую форму, то есть переходит в балет, действие. Трактовка хора как определяющей оперной формы генетически восходит к традиции русской оперы (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков), где хор выполняет важнейшую, а иногда и главную драматургическую функцию.

В опере Юрия Семеняко песенный тип интонационного строя характеризует не только хоровые номера, но и арии, ариозо, монологи. Как правило, они просты по своему мелодическому рисунку и близки романсовой лирике, благодаря чему обладают большой силой эмоционального воздействия. Таковы ария Михала «Эх, луг шырокі», дуэт Михала и Антося «Ідуць касцы». Лирический настрой эмоций присутствует и в симфонических эпизодах, в которых средствами музыкальных звукообразов создаются картины белорусской природы – красота полей, лесов, полноводных рек.

Пантеистическое мирозерцание, предложенное композитором, касается лишь определенной группы образов и соответственно интонационной сферы, ибо, как известно, на одной эмоциональной волне драму не построишь. Поэтому согласно законам жанра, в опере есть и другая интонационная среда, которая характеризует образы контрдействия – господ Раковских, Абрицких, Памдея. В их музыкальных характеристиках главенствует декламационный мелос и речитатив, и довольно «сухая» оркестровка, то есть оркестровка без участия струнных инструментов. Примечательно, что в ариозо Анны «З-пад белага кажущочка» и в сцене «Закурэла, задымела» даются опосредованные представления о противоположных силах.

Наиболее ярко открытый конфликт двух образных сфер и, стало быть, мировоззрений представлен во 2 действии, в 4 картине. Здесь на фоне хора «Мой родны кут» звучит монолог Михала. Монолог внезапно прерывается появлением пана Раковского со своими друзьями, которые устраивают пир. Михала изгоняют. Конфликт выражен резкой сменой напевного типа интонационности на «колючую» декламационность, «мягкой и теплой» оркестровки с участием струнных – на

«холодную» инструментальную группу с доминированием медных и ударных, а также сменой ритмического рисунка. Подобного рода смены средств музыкального языка являются важным фактором развития оперного процесса.

Таким образом, музыкальная драматургия оперы не изоморфна поэтической драматургии, но зиждется на её сюжетной канве и системе образов. Раскрывая *moralité* поэмы Якуба Коласа и её идеологическую установку, опера Юрия Семеняко как бы продлевает жизнь поэтического произведения в художественном пространстве современного мира, каждый раз напоминая об истинных причинах смены государственной системы в 1917 году и утверждая тему национального достоинства и любви к отечеству, не утратившую своей актуальности и в наши дни.

Пікулік А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТВОРЫ ЯКУБА КОЛАСА Ў БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ КНІГІ XX – ПАЧ. XXI СТСТ.

Багатая і разнастайная спадчына Якуба Коласа па праву можа ўключыць у сябе і графічныя творы – ілюстрацыі, створаныя беларускімі мастакамі кнігі ў XX – пачатку XXI стст. Усе яны былі выкліканы да жыцця паэтычнымі і пражанымі твораў беларускага песняра, адрасаванымі дарослай, юнацкай і дзіцячай аўдыторыям. У мінулым стагоддзі Якуба Коласа ілюстравалі часта: мы ведаем яго нешматлікія даваенныя ілюстраваныя выданні, але часцей за ўсё коласаўскія творы ілюстравалі ў так званы «залаты век» беларускай кніжнай графікі – у канцы 1960-х–пач. 90-х гг. На сённяшні дзень можна назваць больш за 40 прозвішчаў майстроў, якія працавалі над гэтымі выданнямі, і спіс аўтараў яшчэ не з’яўляецца вычарпальным – удакладнення патрабуюць звесткі пра раннія кнігі песняра, калі прозвішчы мастакоў незаўсёды пазначаліся выдавецтвамі.

Сярод мастакоў-графікаў, якія працавалі над кніжным аздабленнем коласаўскай прозы і паэзіі – Э. Агуновіч, В. Александровіч, А. Ахола-Вало, У. і М. Басальгі, М. Барздыка, У. Вішнеўскі, А. Волкаў, Г. Грак, В. Дваракоўскі, А. Дэмарын, Б. Забораў, Б. Малкін, Г. Паплаўскі, Н. Паслаўская, А. Паслядовіч і В. Сахненка, С. Раманаў, У. Савіч, М. Селяшчук, В. Шаранговіч, У. Шолк і інш. Як відавочна, у гэтым спісе няма выпадковых прозвішчаў: ілюстравальнікі коласаўскія творы выдавецтвы даручалі пераважна сталым мастакам, якія ўжо выпрацавалі адметны творчы почырк, мелі вопыт і аўтарытэт. У сваю чаргу, атрымаць замову на такія ілюстрацыі для мастака было цікавай, пачэснай і вельмі адказнай справай, якая давала магчымасць працаваць з выдатным літаратурным матэрыялам, унесці пасільны ўнёсак у развіццё нацыянальнай кніжнай графікі, уступіць у негаласнае творчае спаборніцтва са сваімі шматлікімі папярэднікамі. Цыклы ілюстрацый да твораў Якуба Коласа, як правіла, знаходзіліся ў цэнтры ўвагі мастацкай крытыкі, садзейнічалі папулярнасці мастака. Ілюстрацыі да коласаўскіх твораў неаднойчы ўдзельнічалі ў мастацкіх выстаўках і конкурсах – рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных, атрымлівалі там узнагароды.

Калі б мы мелі магчымасць пабудаваць у храналагічным парадку візуальны рад з ілюстрацый да коласаўскіх твораў, створаных беларускімі мастакамі кнігі ў мінулым стагоддзі, мы б безумоўна назіралі дастаткова поўную і рэпрэзентатыўную карціну развіцця беларускай кніжнай ілюстрацыі адпаведнага часу. Нягледзячы на ​​своеасаблівае і разнастайнае індывідуальных творчых манер, асноўныя тэндэнцыі развіцця гэтага віду графічнага мастацтва прадстаўлены тут вычарпальна: прысутнічае і «парад вокладак», характэрны для нацыянальнага кніжнага мастацтва 1910-х–20-х гг., і прыкметы апавядальна-станковай ілюстрацыі ў творах 1930-х–50-х гг., і пошукі цэльнасці кніжнага аздаблення, і смелыя творчыя пошукі апошніх дзесяцігоддзяў.

Цікавым і амаль невядомым фактам, звязаным з ілюстраваннем твораў Якуба Коласа, з’яўляецца тое, што беларускі песняр не толькі стаяў ля вытокаў нацыянальнай літаратуры для дзяцей, але і апасродкавана аказаўся датычным да зараджэння беларускага дзіцячага кніжнага мастацтва. Як вядома, у XIX ст. у Беларусі, якая існавала ва ўмовах расійскай культурнай, рэлігійнай і моўнай экспансіі, было забаронена кнігадрукаванне на роднай мове, за рэдкім выключэннем, не было літаратурных твораў, адрасаваных дзецям, і адпаведна не існавала мастацтва дзіцячай кнігі.

Моцная хваля нацыянальна-культурнага адраджэння, якая ўзнялася ў Беларусі на пачатку XX ст., як вядома, адной з галоўных сваіх мэт абвясціла выхаванне новага пакалення нацыянальна-свядомых беларусаў. Усе разумелі, што для гэтай высакароднай справы патрэбны беларускія школы, а для выкладання ў іх – падручнікі і літаратурныя творы для дзяцей на роднай мове. У выніку вялікіх намаганняў яны сталі з’яўляцца з 1904–1906 гг. і друкаваліся пераважна ў Санкт-Пецярбургу (суполка “Загляне сонца і ў наша ваконца”) і выдавецтве “Наша Ніва” (Вільна). Графічнае аздабленне большасці гэтых выданняў небездакорнае і супярэчлівае, што тлумачыцца ў першую чаргу амаль поўнай адсутнасцю прафесійна падрыхтаваных кадраў і абмежаванымі матэрыяльнымі магчымасцямі выдаўцоў. Вядома, што нярэдка ў якасці ілюстратараў выступалі самі “адраджэнцы”. У лісце Н. Устрыжскай да вядомага тагачаснага кнігавыдаўца Грыневіча можна прачытаць: *“едет в Москву зять моей квартирной хозяйки, очень недурно рисует, интеллигентный человек, поговорите с ним, может, он Вам пригодится для работ по издательству”* [2, с. 198].

Па сутнасці, мастацкую адукацыю ў тыя часы мелі толькі два мастакі, якія ўдзельнічалі ў стварэнні новых выданняў – Язэп Драздовіч і Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец). Першы, на жаль, творы Якуба Коласа не ілюстраваў, другі зрабіў шмат дзеля таго, каб аздабленне дзіцячай кнігі стала ў Беларусі сапраўдным мастацтвам. Вядомы грамадскі дзеяч, адораны літаратар, мовазнавец, мастак у 1880-я гады вучыўся ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства, пазней актыўна працаваў на карысць беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння. Карусь Каганец праілюстраваў некалькі дзіцячых кніг, адной з якіх стала выданне 1909–1910 гг. “Другое чытанне для дзяцей беларусаў” – сумесны праект выдавецтваў “Загляне сонца і ў наша ваконца” (Санкт-Пецярбург) і “Наша Ніва” (Вільна). Безумоўным дасягненнем К. Каганца стала тое, што на першы план у гэтай кнізе пастаўлена не дыдактыка падручніка, а выразнасць і эстэтычныя якасці мастацкага твора.

Простымі, нешматлікімі сродкамі мастак здолеў стварыць запамінальны мастацкі вобраз: хлопчык на фоне шчымліва знаёмага беларускага зімовага краявіду – занесенай снегам хаты, голых дрэваў, спыніўся на хвілінку каля высокага пня. Адсюль, ад роднай хаты дарога павінна прывесці яго да школьнага парога: і кнігі, якія ён беражліва трымае, і цеплы кажушок крыху не па росце – усё гэта нараджае шчыры водгук чытача. Дакладны, неперагружаны дэталямі малюнак, які не разбурае, а нібы ўмацоўвае кніжную прастору, арганічна існуе на белаай паперы, здаецца, меў папулярнасць, бо яго галоўны фрагмент, ужо ў якасці закампаанаванай у тэкст ілюстрацыі, быў паўтораны на 22 старонцы “Дзіцячых чытанняў”, выдадзеных у друкарні Я. Грынבלата ў 1918 годзе.

Такім чынам, “у просценькім убранні, тоненькая і несамавітая на выгляд, але багатая зместам, пайшла беларуская кніга ў шырокі свет” [1, с. 165]. Хутчэй за ўсё, ні сам Якуб Колас, ні Карусь Каганец не трымалі ў руках толькі што надрукаваную кнігу – абодва яны, як вядома, у 1910 г. адбывалі пакаранне ў Мінскай турме (першы – за арганізацыю настаўніцкага з’езда, другі – за арганізацыю сялянскага з’езда).

Сярод твораў Якуба Коласа, прызначаных для дарослай і юнацкай аўдыторыі, асабліва часта і выразна беларускія мастакі кнігі ілюстравалі ў мінулым стагоддзі паэму “Новая зямля”. Выдатны твор беларускай нацыянальнай літаратуры прыцягваў іх увагу неабсяжнай магчымасцю паказаць панараму сялянскага жыцця, адлюстраваць светлыя і сумныя яго падзеі, сваеасаблівыя характары, пазнавальныя беларускія краявіды і г. д.

Яскравым дасягненнем тут стала выданне паэмы 1968 г., праілюстраванае вядомым беларускім графікам Г. Паплаўскім. Яго ілюстрацыйны цыкл ствараўся ў лёсавызначальны для савецкага (і беларускага) кніжнага мастацтва перыяд, калі пасля некалькіх дзесяцігоддзяў занябання спецыфікі гэтага віду графічнага мастацтва яно пачало набываць страчаную раней арганічнасць і цэльнасць. Рука майстра-мастака адчуваецца тут не толькі ў саміх ілюстрацыях-афортах, але і ва ўсім абліччы кнігі: Г. Паплаўскі ўдзельнічаў у выбары фармата, шрыфта, прапорцый кніжных старонак, паперы. Зграбнасць і вытанчанасць гэтаму выданню надае перш за ўсё спалучэнне ўсіх элементаў кніжнай аздобы; асобную ролю адыгрываюць у кнізе шматлікія застаўкі, выкананыя ілюстратарам з вялікай пашанай да традыцый народнай культуры. Нездарма на конкурсе кніжнага мастацтва ў Лейпцыгу паэма Якуба Коласа “Новая зямля” з ілюстрацыямі Г. Паплаўскага атрымала дыплом “Найпрыгажэйшая кніга свету”. Дарэчы, паэзія песняра ў 1984 г. прынесла мастаку яшчэ адну прэстыжную ўзнагароду – за афармленне кнігі “Выбранае” Г. Паплаўскі быў узнагароджаны срэбраным медалем Расійскай Акадэміі мастацтваў.

Адметнай з’явай у беларускім кніжным мастацтве пачатку XXI ст. стала выданне паэмы з ілюстрацыямі выдатнага беларускага мастака-графіка В. Шаранговіча. Манументальны фаліянт, які налічвае больш за 900 старонак (тэкст паэмы надрукаваны на беларускай, рускай і польскай мовах у 2002 г.), упрыгожаны шматлікімі акварэлямі мастака, створанымі на працягу невялікага перыяду часу. І калі паэтычны твор Якуба Коласа па праву называюць «энцыклапедыяй беларускага сялянскага жыцця», то натхненая праца В. Шаранговіча заслугоўвае назвы такой жа “візуальнай энцыклапедыі народнага жыцця”. Мастак, які захоўвае сувязь з лепшымі ўзорамі рэалістычнай фігуратыўнай нацыянальнай кніжнай ілюстрацыі, уражвае гледача шматлікімі сюжэтнымі кампазіцыямі, партрэтамі, пейзажамі, выкананымі на найвышэйшым эстэтычным узроўні.

Асаблівае месца ў графічнай спадчыне Якуба Коласа займае паэма “Сымон-музыка”. Складаны, філасофскі твор беларускага песняра ва ўсе часы быў асабіста бліскім айчынным мастакам кнігі, даваў падставу для разважанняў пра лёс мастака і прыроду творчасці. У лепшых ілюстрацыйных цыклах да гэтай паэмы беларускія графікі ўступалі ў дыялог і нават творчае спаборніцтва са сваімі папярэднікамі, дэманстравалі складаныя асацыяцыі і алюзіі. Тут трэба прыгадаць ілюстрацыі Б. Заборава 1972 г. Мастак, які, дарэчы, сам не лічыў кніжную графіку галоўнай у сваёй творчасці, стварыў прыгожую кнігу, у якой арганічна спалучаюцца палосныя ілюстрацыі і застаўкі. Відавочны тут і своеасаблівы дыялог з М. Шагалам, які ўважлівы чытач можа адчуць як у кампазіцыйнай пабудове некаторых твораў, так і ў шчыльным, насычаным, практычна “шагалаўскім” колеры.

Вядомы беларускі мастак, “графік у жывапісу” і “жывапісец у графіцы” М. Селяшчук таксама ў свой час удзельнічаў у ілюстраванні паэмы “Сымон-музыка”. Выданне 1990 г. з яго ілюстрацыямі атрымалася тэатральна-ўзнёслым як заўсёды ў М. Селяшчука, фантасмагарычным, надзіва смелым у пластычных пошуках.

У 2002 г. паэму праілюстраваў і У. Шолк. Вядомы дызайнер кнігі ў сваім праекце прапанаваў цікавы канцэптуальны падыход: у кнізе адсутнічаюць ілюстрацыі, мастак абмяжоўваецца выразнымі застаўкамі – чорна-белымі выявамі сціплых беларускіх кветак, траў, але шмат увагі надае канструяванню кнігі, тыпаграфіцы, выразным магчымасцям шрыфту і г. д.

У свой час звярнула на сябе ўвагу выданне паэмы “Сымон-музыка” 1986 г. з ілюстрацыямі В. Александровіча. Мастак абраў больш звыклы падыход: кнігу ўпрыгожваюць рэалістычныя фігуратыўныя ілюстрацыі, выкананыя ў стылістыцы 1980-х, аб’яднаныя ў тэксце ў групы-ўклейкі.

Асобнага даследавання заслугоўваюць і ілюстрацыі беларускіх мастакоў-графікаў да дзіцячых твораў Якуба Коласа. На працягу XX–XXI стст. часцей за ўсё ілюстраваліся паэмы “Рак-вусач” і “Міхасёвы прыгоды”. Першая паэма заўсёды давала бліскучую

магчымасць паказаць маленькім гледачам жыхароў беларускіх рэк і азёр, кожны з якіх вылучаецца яркім характарам, другая – падабалася маленькім чытачам зразумелымі ім прыгодамі маленькага хлопчыка.

Цікавым атрымалася выданне паэмы “Рак-вусач” 1938 г. Прозвішча мастака ў кнізе не пазначана, але відавочна, што ілюстрацыі выканаў таленавіты мастак-графік, які здолеў стварыць “карцінкі”, якія не разбураюць, а ўмацоўваюць плоскасць старонкі. Мастак дэманструе прафесійны малюнак, кампазіцыйныя здольнасці і здзіўляе сучаснага гледача пазнавальнай атмасферай 1930-х гг.

У 1956 г. коласаўскую паэму пра рака-вусача праілюстравала мастачка Н. Паслаўская, якая здолела стварыць маляўнічыя, насычаныя колерам творы. Асабліва ўдалымі атрымаліся ілюстрацыі да таго ж твора, выкананыя ў 1973 г. мастаком кнігі і жывапісцам Ю. Зайцавым. Ілюстратар прадэманстраваў тут адвольныя кампазіцыйныя пошукі, вынаходліва і разнастайна спалучыў у адзінае цэлае ўсе элементы кніжнай аздобы. Выданне паэмы 1989 г. з ілюстрацыямі М. Селяшчука ў чарговы раз прадэманстравала зайздросную фантазію мастака, які літаральна атуляе чытача нечаканай вобразнасцю сваіх герояў, гарманічнасцю колераў і выразнасцю дэталей. У 2020 г. мастачка А. Жыткевіч праілюстравала кнігу “Савось-распуснік. Рак-вусач” мноствам маляўнічых выяў, якія могуць зацікавіць нават новае “лічбавае” пакаленне чытачоў.

Неаднойчы ў беларускім кніжным мастацтве ствараліся ілюстрацыі і да паэмы Якуба Коласа “Міхасёвы прыгоды”. У 1937 годзе яе праілюстраваў вядомы мастак, адзін з заснавальнікаў сучаснай беларускай графікі А. Волкаў. Прызнаны жывапісец, графік, мастак кнігі, выхаванец Віцебскага мастацкага тэхнікума, ён на працягу ўсяго жыцця займаўся таксама карыкатурай, што, здаецца, адбілася на гэтых ілюстрацыях, адзначаных дакладнай выразнасцю візуальнай апавядальнасці. У 1951 г. ілюстрацыі да паэмы выканаў мастак Д. Парахня. А ў 1980 г. твор удала праілюстраваў У. Савіч, дэманструючы маленькім чытачам вялікія магчымасці сваёй пластычнай мовы. Гэта – адзін з першых у гэты час бліскучых прыкладаў пераасэнсавання традыцый беларускага народнага мастацтва ў сучаснай прафесійнай творчасці айчынных мастакоў-ілюстратараў.

Пэралік ілюстрацыйных цыклаў, зробленых у XX–XXI стст. беларускімі графікамі па матывах твораў Якуба Коласа, безумоўна, можна працягнуць. Сярод гэтых цыклаў ёсць і безумоўныя творчыя дасягненні, і асобныя няўдачы, але зусім відавочна, што багатая і разнастайная літаратурная спадчына беларускага песняра на працягу многіх дзесяцігоддзяў натхняла ілюстратараў на стварэнне графічных высокамастацкіх твораў і апасродкавана аказалася датычнай да асноўных этапаў развіцця беларускага мастацтва кнігі XX–XXI стст.

Літаратура

1. Александрович, С. Х. Пуцявіны роднага слова. Проблемы развіцця беларускай літаратуры і друку другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзя / С. Х. Александровіч. – Мінск : БДУ імя У. І. Леніна, 1971. – 248 с.
2. Усова, Н. М. Янислав Волокита и его иллюстрации к «Архипу и Лявонке» М. Горького. Проблема авторства / Н. М. Усова // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. – Мінск, 2007 – Вып. 6. – С. 194–202.

**ГАЛОЎНЫ КАНЦЭПТ ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”
ПРЫ ПРАЧЫТАННІ ЯЕ ЯК “ЭНЦЫКЛАПЕДЫ СЯЛЯНСКАГА ЖЫЦЦЯ”**

Публікацыя падрыхтавана ў рамках праекта БРФФД № Г-22-054 “Алегарызацыя гістарычнай рэчаіснасці ў мастацкіх творах класікаў беларускай літаратуры (Ф. Багушэвіча, Якуба Коласа, Янкі Купалы і інш.)”

Каб убачыць пад зададзеным вуглом галоўнае паняцце твора Якуба Коласа, найперш варта разабрацца, што значыла зямля для селяніна ў сэнсе арганізацыі яго кантынууму. Сапраўды, яна была асновай. Наяўнасць хаця б мінімальна дастатковых угоддзяў стварала рэжым жыццядзейнасці, пабудаваны на запастуляваным вякамі земляробчым кругавароце. У выпадку з героямі “Новай зямлі”, набыццё здавальняючага надзела азначала б ілюзорнае вяртанне ў старыя добрыя часы, калі панавала міфалагічная мадэль свету.

Звернем увагу, менавіта цыклічныя з’явы ў паэме характарызуюцца радасцю, светлымі настроямі: ці то свята (нядзеля – раздзел “Раніца ў нядзельку”, Каляды, Вялікдзень – абодвум прысвечана па аднайменным раздзеле), ці то цяжкая праца (галоўным чынам сельскагаспадарчая – “На першай гаспадарцы” і фрагментарна, але рэгулярна ў іншых раздзелах), ці то нейкія іншыя сезонныя заняткі (падгляд пчол (аднайменны раздзел), вучоба (раздзел “Дарэктар”), зімовае паляванне на зайцоў (раздзел “Зіма ў Пярэччы”), зімою на рэчцы (раздзел “На рэчцы”) і інш.). І наадварот, вымушаная экзистэнцыяльная лінейнасць прыўносяць сум і смутак: *“Назад не прыйдзе хваля тая, / Што з быстрой рэчкай уплывае. <...> / Мне душу смуткам напаўняе, / Што ў прошласць канулі гадочки, / Мае шчаслівыя дзянёчкі, – / Прайшла, вясна ты маладая!”* [2, с. 6, 12]

У далейшым па творы асэнсаванне паэтам гэтай філасафічнай праблемы мае сістэматычны характар прысутнасці. У парадыгму лінейнасці ўваходзіць не толькі шлях да галоўнай мары – набыцця зямлі, але і пярэбары (аднайменны раздзел), пажар (“Каля зямлянкі”), шэраг смерцяў. Разам з тым цыклічнасць (канечне, падманна, як міраж) супакойвала, становілася апірышчам, той самай асновай. Сялянская маса пры наяўнасці дастатковага зямельнага надзела жыла вышэйзначанай міфалагічнай карцінай свету, фактычна ў дагістарычных (для сялян) часах. Там не было месца катэгорыям мадэрным. Сітуацыю не змяніла вызваленне з-пад прыгону (1861): па-першае, і да яго, і пасля селянін па-ранейшаму заставаўся працаваць на зямлі і ў поўнай меры не мог асэнсаваць, як лепей распараджацца ёю ў святле новай, капіталістычнай фармацыі, якая набірала сілу; па-другое, доўгі час тая самая залежнасць – ад памешчыка ці дзяржавы або абодвух разам – заставалася. Трансфармацыі – сацыяльныя, псіхічныя, эканамічныя – не маглі адбыцца імгненна. Успомнім класічны прыклад Біблейскай прытчы пра Маісея з яе саракагодовым тэрмінам, пасля якога (не раней!) са зменай пакаленняў пэўная сацыяльная супольнасць набывала якасна новы, адпаведны патрабаванням часу менталітэт. У дадзеным выпадку акрэслены тэрмін падыходзіў да свайго заканчэння, але ж яшчэ трываў, не адпускаў сваіх палоннікаў. У штодзённай сялянскай рэчаіснасці яшчэ і пасля адмены прыгоннага права пераважалі акцэнт на рудыментарных сэнсах з часоў *даўнейшых*, але зусім *нядаўніх*, якія імкліва сталі дагістарычнымі, ці, лепей сказаць, бясчасся.

Калі глядзець за размяшчэннем і паслядоўнасцю падзей у “Новай зямлі”, лёгка заўважыць нібыта блытаніну. Так, галоўная тэма – куплі зямлі – упершыню ў паэме ўздымаецца яшчэ да раздзела пра пераезд (раздзел III “За сталом”). Аднак уздымаецца не як нешта новае, але – прывычнае, як тое, чым персанаж непакоіцца. Пры гэтым у пераліку сямейнікаў ужо былі “малыя – Гэля, Юзік, Ганна” [2, с. 23]. З наступнага раздзела (IV “На першай гаспадарцы”) становіцца ясна, што вось яна – перадгісторыя Міхалавай сям’і, у гэтым раздзеле. Сама гісторыя-наратыў фактычна пачынаецца з раздзела V “Пярэбары”. І насамрэч, упершыню думка “набыць зямлі” [2, с. 67] прыходзіць у галаву толькі праз год пасля пярэбараў – у раздзеле VIII “Смерць ляснічага”. Калі заглянуць у прататыпную

рэчаіснасць, пераезд адбыўся ў 1890 г., ляснічы памёр у 1891 г. [6, с. 13]. З IV па XXV раздзел, наратыў разгортваецца збольшага паслядоўна і ўключае падзеі галоўным чынам 1890–1892 гг. (табл.), толькі прыкладна год – ад вясны да вясны – выпаў з-пад увагі аўтара. На той час яшчэ не было на свеце пералічаных малых дзяцей (акрамя Юзэфы, названай у творы Ганнай, якая ў сапраўднасці нарадзілася ў 1891 г.; Гэля 1893 г.н., Юзік 1895 г.н.) [3, с. 176].

Табліца. Аднаведнасць раздзелаў храналогіі падзей эпічна-рэалістычнага пласту паэмы Якуба Коласа “Новая зямля” паводле кантэксту твора і ў сувязі з прататыпнай рэчаіснасцю

Раздзел: нумар і назва		Максімальная канрэтызаваны час	Прамае або ўскоснае ўказанне (цытата ці тлумачэнне)
1	2	3	4
I.	Леснікова пасада	лета 1897	Летні пейзаж і апісанне сядзібы даволі агульныя. Але ў канцы раздзела – падводка да раздзела наступнага, калі адбылася “раніца ў нядзельку”.
II.	Раніца ў нядзельку		Час вызначаецца па ўзросце дзяцей. Юзік збольшага самастойна есць, б’е старэйшых сястрычак [2, с. 23].
III.	За сталом		Гэта фактычна працяг дня папярэдняга раздзела.
IV.	На першай гаспадарцы	лета 1897, у другой, рэтраспектыўнай частцы – лета агульнае перыяду 1883–1889 гг.	Таксама працяг дня папярэдняга раздзела. У другой частцы – экскурс у мінулае, якое магло быць у акрэслены час, калі Міхал жыў і служыў у леснічоўцы Ласток.
V.	Пярэбары	вясна 1890	У рэчаіснасці пераезд адбыўся ў маі 1890 г. (Сядзіба ў Альбуні Міхалам была прынята 22 красавіка па старым стылі / 4 мая – па новым (Тумас Генадзь. Родны бераг песняра / Генадзь Тумас.- Мінск: Полымя, 1982. – 30 с. – С. 12.)).
VI.	Каля зямлянкі	вясна 1890, вясна (з 30 сакавіка / 12 красавіка) 1891	Вясна была яшчэ ўпачатку... <...> Ды йзноў бяда: праз год вясною Згарэла хата з варыўнёю... <...> Тым часам сонца йшло на лета... [2, с. 50-52]
VII.	Дзядзька-кухар	вясна 1891	Раздзел інтэграваны ў падзеі вясны 1891 г. Але сярод радкоў мільганулі наступныя: ...Вазьмі ты У хатцы тарачку на печы! [2, с. 60] Хаткаю, канечне, яшчэ можна назваць зямлянку. Ды ў ёй печы не было аніякай, цяпельца раскладалі каля зямлянкі. Таму гісторыя магла адбыцца ў любы час ад 1892 да 1897 г., калі адбудавалі хату.
VIII.	Смерць ляснічага		Было па праўдзе.
IX.	Новы ляснічы		Падзеі праз пару тыдняў пасля пахавання.
X.	На панскай службе		Першы загад новага ляснічага і наогул пачатак яго службы.
XI.	Дзедаў човен		Плаўны пераход да тэмы чоўна.
XII.	Сесія	лета 1891 (хутчэй за ўсё)	Зачэпак няма. Але паслядоўнасць наратыву ў творы і інтэграванасць у падзеі 1891 г. дазваляе туды ж аднесці і гэты раздзел.
XIII.	Падгляд пчол	лета і восень 1891	Перад першым дарэктарам. Гэта дазваляе ўстанавіць год.
XIV.	Дарэктар	восень 1891	Паслядоўнасць наратыву і факт прататыпу Янкі Міцкевіча, які дарэктарстваваў у дзяцей Міхала з гэтага часу (час падзеі разыходзіцца з рэчаіснасцю).
XV.	“Начаткі”	зіма (хутчэй за ўсё) у канцы 1891 г.	Паслядоўнасць наратыву, працяг падзей з удзелам дарэктара і час да Колядаў.
XVI.	Вечарамі	зіма ў канцы 1891 г. (па старым стылі, па новым –	Паслядоўнасць наратыву, працяг падзей з удзелам дарэктара і час да Колядаў.
XVII.	Воўк		
XVIII.	Зіма ў Парэччы		

XIX.	На рэчцы	з улікам першых пяці дзён 1892 г.)	
XX.	Каляды	24 снежня 1891 / 6 студзеня 1892	Паслядоўнасць наратыву, працяг падзей з удзелам дарэктара і сустрэча Колядаў.
XXI.	Таёмныя гукі	зіма ў пачатку 1892 г., хутчэй люты-месяц	Паслядоўнасць наратыву і працяг падзей з удзелам дарэктара. Лютаму найбольш адпавядае апісанне надвор'я і з'ў прыроды.
XXII.	На глушцовых токах	сакавік 1892	Паслядоўнасць наратыву, інтэграванасць у кантэкст, у якім яшчэ будзе весціся гаворка пра “вучэбу” і дарэктара, а таксама першы радок: Адбыў свой час панура люты [2, с. 192].
XXIII.	Панская пацеха		Паслядоўнасць наратыву, інтэграванасць у кантэкст, у якім яшчэ будзе весціся гаворка пра “вучэбу” і дарэктара.
XXIV.			
XXV.	Вялікдзень	5 / 17 красавіка 1892	Паслядоўнасць наратыву і гаворка пра “вучэбу” і дарэктара.
XXVI.	Летнім часам	лета 1892	Паслядоўнасць наратыву і першы радок, які ўказвае на канкрэтны, што быў напярэдадні Вялікдзень: “Прайшоў Вялікаднік свяценькі...” [2, с. 217].
XXVII.	Агляд зямлі	лета 1897	У першым радку гаворыцца: Прайшло ў Парэччы лет нямала... [2, с. 234]. Нітка тэмы набыцця зямлі вядзе да першых трох раздзелаў і працягвае яе ў выглядзе спробы практычнай рэалізацыі мар і планаў Міхала.
XXVIII.	Па дарозе ў Вільню		
XXIX.	Дзядзька ў Вільні		
XXX.	На Замкавай гары		
XXXI.	Смерць Міхала	лета і восень 1897	Працяг расказа пра летнія клопаты Антося ў справе куплі зямлі. Пасля чаго аўтар агаворваецца: Праз нейкі час, ужо пад зіму... [2, с. 288]. Па гэтым відаць, што маецца на ўвазе восень (час падзеі разыходзіцца з рэчаіснасцю).

Калькуляцыі ўзаемасувязей фактуры ў творы і найперш прысутных у розных раздзелах дзяцей і праекцыі на прататыпную рэчаіснасць дазваляюць меркаваць, што першыя тры раздзелы (з пачаткам чацвёртага) храналагічна апярэджваюць ход падзей і храналагічна-фабульна знаходзяцца багата ніжэй – калі быць дакладным, у кантэксце апошняга апісанага лета 1897 г. (раздзелы XXV–XXIX). Але аўтару важна не гэта, праблема часу адсоўваецца на задні план ці, верагодней за ўсё, зусім не выносіцца на павестку твора і тым больш не грае *літаральнай* ролі, маючы, аднак, значэнне адэкватнай рэтрансляцыі тэмпаральнасці тагачаснага жыцця. Час у рэалістычна-эпічным пласце, як і ў апісаным жыцці герояў, застыў, і чытач таго (што і патрабавалася даказаць непрыкметнасцю храналагічнай інверсіі) не заўважае. Галоўнае – развіццё інтэнцый і настрояў у парадыхме лейтматыву.

Зрэшты, гэта адпавядае часавай прасторы эпаса, дзе, калі верыць аўтарытэтнаму ў тэме Георгію Гачаву, “бытие царит над принципом времени” [1, с. 101]. І наадварот: экзистэнцыяльны пантрагізм лінейнасці якраз і ўзнікаў з прычыны чалавечага існавання пад прэсам часу, існавання з загадзя вядомым канцом. На гэты конт у творы Якуба Коласа таксама знаходзім разважанні: “*І такая / Ўсім бедным доля выпадае: / Прайсці свой круг, прамарнавацца / І невядомымі астацца / Ды быць забытымі тут ўсімі – / І сваякамі і чужымі*” [2, с. 47–48].

Як бачым, аўтар кажа пра праходжанне менавіта круга жыцця. Свайго (для кожнага з бедных людзей) круга. Аднаго са многіх, можна сказаць, бясконцага шэрагу кругоў. Аўтар выяўляе шкадаванне з нагоды невядомасці і забытасці аб'екта паэтычнай увагі. Аднак сам аб'ект на падобныя пачуцці не пакутуе і камфортна пачуваецца з такой нагоды. Ён інтуітыўна ці, лепей сказаць, іманентна адчувае, што яго невядомасць і забытасць адмяняе смерць, бо калі цябе няма, дык і знікнуць нельга. І наадварот: вядомасць, хаця б мінімальная, азначае смяротнасць.

Такім чынам “свой круг” у дагістарычны час прыроўнены да жыцця асобнага чалавека. Але ён у дадзеным выпадку складае толькі звяно ў ланцугу бясконцасці быцця. Праблема памяці тут не так істотная, не прынцыповая. У выпадку з людзьмі дагістарычнай эпохі (маем на ўвазе перадусім успрыманне быцця і экзістэнцыі самімі тымі людзьмі) яны ўспрымалі і анталагічнае быццё (прабачце за плеаназм), і асабістую экзістэнцыю арганізаванымі згодна з прынцыпам руху па кругу. Таму тут не было вялікага трагізму: кожны адчуваў сябе часткай-часцінкай папярэднякаў і наступнікаў – роду.

Прымальныя для сялян ракурсы рэцэпцыі сыходу з жыцця панавалі і ў рэлігіі. Гэта магло быць – як на выбар – тое ж уваскрашэнне і вечнае жыццё (сыход у іншы свет, як дэкларуе эвфемізм) або, што было хіба больш звыкла для разумення землеўладальніка, паўтарэнне жыцця ў нашчадках. Хрысціянства толькі намінальна апанавала беларускую этнічную масу, але сутнасна пакінула яе ў вялікай ступені язычніцкай. Канфесія ад самага свайго прыходу на непахрышчаныя землі прыстасоўвалася. Напрыклад, святы сумяшчаліся з язычніцкімі. Так і ў праблеме смерці сталі суіснаваць і лінейнасць, дзе сыход меў катэгорыю канчатковасці – датычна зямнога жыцця, і паўторнасць – на нябёсах. Тэарэтычна ў веравучэнні такія палажэнні былі закладзены ад пачатку, але на практыцы акцэнт расставіўся згодна з сітуацыйнай мэтазгоднасцю. Для тысяч Міхалаў, Антосяў, Ганнаў выгадней было павярнуцца аптымістычнай (прычым кагнітыўна ім даходлівай, недзе нават прывычнай і *душэўна* прымальнай!) опцыяй дасягнення неўміручасці, адсунуўшы на задні план нязручную і страшную, ірацыянальную часовасць існавання.

Адрывацца ад сфарміраванага шматлікімі пакаленнямі продкаў светапарадку, дзе за цябе ўсё прадумана, дзе ўсё раскладзена, было цяжка – і *душэўна*, і фізічна, і рацыянальна. Хаця само жыццё шурухала да новых этапаў, да разрывання замкнутага метафізічнага кола і ператварэння яго ў дыялектычную спіраль. Тым не менш, памяць не раўнууючы пра залаты век не магла не заставацца ў сэрцах дзейсных персанажаў, у тым ліку самога аўтара. Памяць, у спектры якой туга заняла месца зусім не другаснае і ў часы экзістэнцыйна складаныя, спарадзіла натхненне. Таму паэт і напісаў твор энцыклапедычнага плану. Гэтым самым, быццам бы закрываючы гештальт, і каб рухацца наперад, у нагу з развіццём чалавецтва, несучы пры гэтым у душы і сум па старых часах.

Такім чынам, рэалістычна-эпічныя наратыў Якуба Коласа ў “Новай зямлі” адносіцца поўнасьцю да эпохі дагістарычнай. Прадстаўлены і яе матэрыяльны бок, і яе дух. У аўтара ў выніку атрымалася “энцыклапедыя” не столькі новай, колькі менавіта СТАРОЙ зямлі. Яе існаванне закладалася ў назве – праз эліптычнае ўказанне дыялектычнай антыноміі «новая – старая».

Апазіцыя Антося і Міхала таксама прадстаўляе дыхатамію старой і новай зямлі і ў сувязі з гэтым настрояў. Антось цалкам укаранены ў сялянскую глебу. Таму гэты персанаж практычна заўсёды вясёлы, радасны (прычым гарэлку ўжывае зрэдку, толькі па святах). Міхал наадварот – персанаж на працягу ўсяго цячэння твора драматычны, у канцы – наогул трагічны, яго настроі звычайна суправаджаюцца адваротнымі Антосевым фарбамі, палепшыць якія практычна не ўдаецца нават праз наведванне карчмы: “*Міхал – навошта ўжо таіцца? – / Любіў-такі навесяліцца, / Зайсці да Малкі ці Ляйботы, / Каб збыць за чаркаю згрызоты*” [2, с. 97].

Аднак як раскрывалася тое Міхала весяленне, аўтар чытачам не даводзіць. Чаму? Далей тлумачыцца: “*...Бо так на службе дапаклі, / Што гэта думка аб зямлі / Запала ў сэрца назаўсёды, / Як промень волі і свабоды*” [2, с. 97].

Тое настальгічнае пачуццё, аднак, не стала баластам для творчай мабільнасці і сацыяльнай пасіянальнасці аўтара. Хутчэй наадварот – дыялектычна спрыяла ім: з аднаго боку, што было заўважана яшчэ савецкімі даследчыкамі, Якуб Колас дбаў пра традыцыю, якая вяла “ў далёкую, дагістарычную даўнасць”; з другога боку, паэт як прадстаўнік новага пакалення і тварыў новае [4, с. 285]. Яно выходзіла за рамкі “энцыклапедычнасці”. Хаця б таму, што прапаноўвала паглядзець у будучыню, якая, для прысутных у тым часе, насоўвалася зменай эпохі.

Народжанаму ў статусе прыгоннага, Міхалу (гады нараджэння і смерці прататыпа – 1855(1850?)–1902) не было дадзена (найперш ментальна) паступіць адпаведна патрабаванням часу. Не ўдалося прыстасавацца да новага фармату жыццядзейнасці, прыняць яго. Здавалася б, работа палясоўшчыкам і яшчэ раней плытагонам, пастухом, лесарубам і была тым рухам у нагу з часам – крокам да статусу наёмнай рабочай сілы. Тым болей з той працай, як сказана ў творы і было насамрэч у жыцці прататыпа, Міхал спраўляўся даволі паспяхова. Але галава сям’і ўсёй сваёю прыродаю ўрос у тую энцыклапедычную старую зямлю і прыйсці да новай не здолеў. Галоўная прычына заключалася ў архаічнасці і анахранічнасці яго мэты. Так, імкненне Міхала займець паўнавартасную сялянскую гаспадарку з’яўляецца нічым іншым, як (паглядзім на адваротны бок алегорыі назвы твора) жаданнем вярнуцца да добрага, старога ладу жыцця, жыць і рабіць усё так, як “дзяды яшчэ вучылі” (сказана пра малацьбу, але тэзіс-параўнанне, несумненна, можна экстрапаляваць наогул на працэс жыццядзейнасці) [2, с. 146], аднак ні ў якім разе не рухам да “новай зямлі” – прынцыпова іншага, сучаснага для сваёй эпохі сацыяльнага фармату. У назве твора з самага пачатку закладаецца імпліцытная апазіцыя, дзе латэнтным антанімічным складнікам выступае азначэнне “старая”. Аналітыкам важна дыферэнцыраваць такую полюснасць, раздваенне лейтматыву паэмы Якуба Коласа.

Атрымліваецца, што “Новая зямля” сваім “энцыклапедычным” бокам – гэта і сімвал заканчэння эпохі старой сацыяльнай фармацыі, і сімвал пераходу да новай – ад феадалізму да капіталізму. У такім святле пошук “новай” зямлі – праз куплю ўгоддзяў пад Слуцкам – не азначаў абнаўлення, але толькі вяртанне па крузе да старога фармату.

Канечне, нашым разважаннем нехта можа запырэчыць, да таго ж пры дапамозе цытаты пра памкненне герояў да вольнае зямелькі: *“Адной-адынай збавіцелькі / Ад панскай ласкі і апекі, / І плюнуць ім за твая здзекі, / Што так уеліся ўжо ў косці, – / Калом зямля вам, ягамосці!”* [2, с. 236].

Разам з тым, варта ўлічваць, што дадзены пасаж узнікае перадусім на глебе нестабільнасці існавання Міхалай сям’і – адчування пагрозы над сабою: *“Што пан у кожную хвіліну / Цябе пагоніць, як скаціну? / Пагоніць вон без разважання, / Бо пан не мае спагадання...”* [2, с. 235].

Атрыманне зямлі стварала ўражанне адчування волі і самастойнасці: *“Даўно ўжо бацька жыў думою / Разжыцця ўласнаю зямлёю / І не належаць ні да кога, / Не знаць начальства ніякога”* [2, с. 25].

Аднак тут не ўлічвалася, што прынцыпы суіснавання памешчыка і селяніна ў пераходны перыяд змяніліся. З аднаго боку, апошні фармальна атрымаў свабоду. З другога боку, засталася вялікая залежнасць ад буйнога землеўладальніка. Больш таго, зараз ён ужо не даражыў сялянамі, бо юрыдычна яны не з’яўляліся яго ўласнасцю, і мог у адзін міг пазбавіць свайго таго ці іншага найміта працы, не клапацячыся пра яго долю, чаго практычна не было ў зусім нядаўнюю, папярэднюю эпоху, калі так ці інакш пра селяніна як уласнасць адбывалася апекаванне. На гэты конт Войслаў Савіч-Заблоцкі (1850 – пасля 3 лютага 1893) пісаў якраз у часы дзеяння ў “Новай зямлі” дастаткова проста і ясна, ускрываючы дыялектычныя парадоксы сялянскіх інтэнцый: *“Пан... жудаснае слова! Але мужычок не разумеў гэтага, не! Бо, аднак, як жа гэта быць дзіцятку без мамкі і без нянькі, няхай нават яна і трымае кій у руцэ? Го, як жа быць дварняку без таго, хто падае яму місу сабачай стравы яго?”*

...Трэба разважыць і над тым, што: даць свабоду, даць чалавечыя правы, жыццё чалавека даць таму, хто яшчэ чалавекам не стаў, і гэта тады, калі ўсё, што яго атачае, – мацнейшае за яго, гэта значыць... падштурхнуць яго да мора няшчасцяў, з якіх ён не выплыве, гэта – аддаць яго на пакуты някельныя, у якіх ён знішчаны будзе!” [5, с. 72]

Адваротны прыклад (і Міхалу, і тым больш Антосю) – Фядос Хадыка. Патэнцыйны прадавец зямлі пад Слуцкам саспеў для пераструктурызацыі, дыверсіфікацыі сваёй жыццядзейнасці дзеля кавалка хлеба. Ён рашыўся пазбыцца свайго надзелу. Чаму? З аднаго боку, сам герой прызнаецца: *“Пакрыўдзіў бог мяне сынамі, / Ядзяць іх мухі з*

камарами! / Няма сыноў – няма падмогі, / А сам я стаў слабы на ногі, / Бракуе сілы мне, браточкі! / Няма, мінуліся гадочкі, / Калі зямлю вярнуў Хадыка / Не горш вала таго ці быка. / Зямля ж тут, братцы, залатая: / Цаны яна сабе не мае! / Але вядома, браце мілы: / Тут рукі трэба, сілы, сілы, / А іх няма, заўважце самі, / Ядзяць іх мухі з камарами!” [2, с. 243].

Але ў выніку рэзюмавання не вышэйазначаныя прычыны (сталы ўзрост, прыналежнась да старэйшага пакаленьня) становяцца галоўнымі для персанажа: “І я – скажу вам па сумленьню – / Больш к гандлю маю нахіленне” [2, с. 243].

Дарэчы, Хадыкава разуменне жыцця экстрапалюцца і на земляўласніцтва. Апошняя сцэна сустрэчы з ім заканчваецца наступнымі словамі таго героя: “Панамі будзеце, панамі...” [2, с. 249].

Зробім агаворку, што слова “пан” само па сабе шматзначнае. У паэме яно часцей выкарыстоўваецца ў значэнні памешчыка або чалавека, які стаіць вышэй па сацыяльнай іерархіі. Такі сэнс лексемы характэрны быў ізноў-такі для эпохі феадальнай. Аднак тым часам слова “пан” актыўна засвойвалася грамадствам у значэнні звароту роўнага да роўных (як, напрыклад, зварот “брат” паміж ліцвінскай шляхтай, ці “таварыш” у савецкі час, або, як усё часцей практыкуецца ў беларускай культуры, “(га)спадар”). Фарміравалася грамадзянская супольнасць, якая пашырала свой фармат за кошт прасталюдзінаў, у першую чаргу – вызваленай ад прыгону сялянскай масы. Менавіта такую канатацыю набывае і прагноз “прасунатага” Фядоса Хадыкі і жаданне самога Міхала (“жыў бы панам”) [2, с. 25]: новыя гаспадары зямлі мелі стаць паўнаўладнымі грамадзянамі, раўнапраўнымі членамі мадэрнага грамадства. (Не пра эксплуатацыю ж падобных сабе і ПАНаванне над імі марыў Міхал!)

Акрамя тага, як бачым, назіраецца змена філасофскай парадыгмы існавання беларускіх сялян канца XIX ст. (у тым ліку нядаўніх, як Міхал) яшчэ ў адным аспекце: перад імі паўстаюць для самастойнага вырашэння, па-першае, праблема існавання (як жыць?) і, па другое (у сувязі з першым), праблема выбару (якімі шляхамі, сродкамі выжыць?), карэлюючая з праблемай атрыманай адноснай свабоды. Ад герояў патрабуюцца нестандартныя для іх асяродку рашэнні: народжаныя запрыгоненымі, непрыналежнымі самім сабе, яны падыходзяць да пытання пра куплю зямлі ў асабістую, прыватную ўласнасць. Што таксама важна: ініцыятыва набыцця зямлі ў выпадку з сям’ёй Міхала ўзнікае не ў рамках дзяржаўнай праграмы па распрыватыванні сялянства, якая прадугледжвала для некампетэнтных і часцей за ўсё нават непісьменных сялян якія-ніякія алгарытмы і нават крэдытную дапамогу, але менавіта па асабістай волі і за кошт асабіста сабраных сродкаў (хоць і з надзеяй на дзяржаўную пазыку). Па вялікім рахунку, чалавек ставіцца перад абліччам так званай пагранічнай сітуацыі. Названы шэраг – тыповы для філасофіі экзістэнцыялізму. Такого плану праблемы – непераадольныя для герояў “Новай зямлі”. Яны аказваюцца на ростанях амбівалентнасці: з аднаго боку, марамі цягнуцца да зямлі “старой”, анахранічнай і бесперспектыўнай; з другога – рэчаіснасць вымушае кіравацца да зямлі “новай”, што была чужародным светам, выходзіла за зону іх камфорту. Абодва шляхі з’яўляліся цугцвангам.

У сувязі з вышэйсказаным, сацыялагізатарскай крытыцы больш лагічна было б абвінаваціць інтэнцыі галоўнага героя, яго аксіялагічную парадыгму не ў дробнабуржуазнасці (памкнення да яе на практыцы ў Міхала і Антося не было), а ўвогуле ў палітычнай недальнабачнасці, рэтраграднасці і нават рэакцыйнасці (бо дробнабуржуазныя каштоўнасці да рэвалюцыі 1917 г. і нават у часы НЭПа – “Новая зямля” пісалася па абодва часавыя бакі рэвалюцыйнага года – з’яўляліся хутчэй прагрэсіўнымі). Жыць, як дзяды, – гэта быў сапраўды тупіковы, адваротны эвалюцый шлях. Аднак Міхал не быў гатовы да варыянтаў, прапанаваных капіталістычнай эканомікай, яго погляд быў скіраваны ў мінулае. Нават ідэя па-савецку калектывнага гаспадарання на зямлі, у яе рэалізацыі часткова тоесная феадальна-абшчыннай арганізацыі жыцця сялянства, была б героя бліжэй. Па вялікім рахунку, Міхал, застаючыся па натуре

кансерватыўным, хацеў сумясціць несумяшчальнае – колішнюю сялянска-старасвецкую стабільнасць, статычнасць, інертнасць, але без панскага дыктату і сваволу, колішнюю адсутнасць экзістэнцыйных праблем выбару, калі “спрадвечныя закліцы / Не парушалі, не тамілі / І цяжкім каменем не білі” [2, с. 250], але без рабскай залежнасці. Адсюль вынікала невырашальная драма. Таму ў аўтара Міхал пакідае паэмны кантынуум, тым больш робіць гэта на гадоў пяць раней, чым прататып у па-мастацку апісанай рэчаіснасці, і – самае важнае – герой адыходзіць на той свет, паспеўшы зразумець ва ўсёй глыбіні, што трапіў у цяжкія кагнітыўнага дысанансу.

Літаратура

1. Гачев, Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 303 с.
2. Колас Якуб. Збор твораў. У 20 т. Т. 8: Паэма “Новая Зямля” / рэд. тома М. І. Мушынскі ; падрыхт. тэкстаў і камент. Э. А. Золавай; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 374 с.
3. Міцкевіч, Д. “Дзяцей, як тых снапкоў на току!...” Браты і сёстры Якуба Коласа / Д. Міцкевіч // Роднае слова. – 1995. – № 10. – С. 164–176.
4. Навуменка, І. Я. Збор твораў. У 10 т. Т. 8: Янка Купала. Якуб Колас: Духоўны воблік героя : Літаратуразнаўчыя працы / Іван Навуменка ; падрыхт. тэкстаў, камент. і паслясл. У. Чароты; рэд. тома С. С. Лаўшук ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2017. – 637 с.
5. Суліма-Савіч-Заблоцкі, В. К. Арлалёты і Падканвойны, або Полацкая шляхта / В. К. Суліма-Савіч-Заблоцкі / уступ. слова, пераклад з польскай мовы і каментарыі Ж. Некрашэвіч-Кароткай і В. Марак // Палымя. – 2004. – № 3. – С. 68–111.
6. Тумас, Г. Родны бераг песняра / Г. Тумас. – Мінск : Палымя, 1982. – 30 с.

Цмыг Г.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ХАРАВЫЯ ТВОРЫ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗИТАРАЎ НА ВЕРШЫ ЯКУБА КОЛАСА: НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ВЫКАНАЛЬНІЦКАГА АНАЛІЗУ

У сучаснай канцэртна-выканальніцкай практыцы музычныя творы на беларускамоўныя тэксты займаюць асаблівае месца ў сілу іх нацыянальнай характэрнасці і ролі ў працэсе сацыякультурнага адраджэння і эвалюцыі ідэі нацыянальнай ідэнтыфікацыі. У беларускай харавай музыцы існуе значная колькасць харавых твораў, інспіраваных паэтычнымі тэкстамі беларускіх пісьменнікаў. Пры гэтым у рэчышчы пошуку літаратурнай асновы для твора, беларускія кампазітары звяртаюцца да нацыянальнай літаратурнай спадчыны, дзе творчасць Якуба Коласа займае сваё ганаровае месца.

Як вядома, тэкст інспіруе музычную канцэпцыю аўтара мастацкага твора, таму і для стварэння выканальніцкай інтэрпрэтацыі ў працэсе выканальніцкага аналізу партытуры трэба ўключаць у кола свайго інтарэсу спецыфіку сінтэза слова і музыкі ў кожнай канкрэтнай партытуры. Выканальніцкая канцэпцыя стварэння інтэрпрэтацыі харавай музыкі патрабуе дасканалага ўяўлення ўзаемасувязі музыкі і слова: у пабудове твора і каардынацыі яго асобных частак; у накіраванасці логікі станаўлення мастацкага вобраза; у разгортванні сюжэту; у суразмернасці і абгрунтаванасці мастацкіх прыёмаў харавога пісьма і інш.

Праблема спецыяльнага выканальніцкага аналізу харавай музыкі ў тым, што, як вядома, дырыжор хору інтэрпрэтуе створаны кампазітарам мастацкі твор, які інспіраваны літаратурным тэкстам. Таму аналіз узаемадзеяння слова і музыкі ў харавым творы павінен быць ажыццёўлены, так як без глыбокага разумення канкрэтных падыходаў да працы з тэкстам у кожнай пэўнай партытуры, разуменне мастацкага зместу немагчыма, што несумненна звязана і са стварэннем выканальніцкай канцэпцыі.

Пытанні сінтэзу слова і музыкі разглядаліся ў працах вядомых навукоўцаў, сярод якіх вылучым працу У. А. Васінай-Гросман “Музыка і паэтычнае слова”, дзе аўтар надала ўвагу ўзаемасувязі верша і вакальнай музыкі з пункту гледжання рытму (Ч. 1), інтанацыі (Ч. 2) і кампазіцыі (Ч. 3) [1; 2]. У працы Е. А. Руч’ёўскай “Слова і музыка”, на наш погляд, важным з’яўляецца разгляд працэсаў як супадзення рытму музыкі і верша, так і парушэнне вершаванага метра ў музычнай партытуры, які ажыццявіўся аўтарам на прыкладзе аналізаў сольных оперных партый, ансамбляў і харавых твораў [4]. Галіне ўзаемадзеяння слова і музыкі нададзена ўвага В. М. Халопавай у кнізе “Руская музычная рытміка”, у прыватнасці кампазіцыйна-рытмічным сувязям слова і музыкі [5]. Аўтар надае спецыяльную ўвагу кампазіцыйнай перавазе альбо музычнага, альбо слоўнага пачаткаў; сінтэзу інтанацый музыкі і паэзіі; структурнай апоры на метрыку тэкста або поўнага падпарадкавання тэкста музычнай структуры; захаванню альбо прынцыпу верша, альбо прынцыпу прозы пры арганізацыі музычнай тканіны і інш. Выканальніцкаму аналізу харавога твора нададзена нямала ўвагі ў фундаментальнай працы па харавым выканальніцтве У. Л. Жывава “Харавое выканальніцтва: Тэорыя. Методыка. Практыка” [3]. Аўтар абгрунтоўвае этапы станаўлення мастацкай выканальніцкай канцэпцыі і нават сцвярджае, што выявіць змест твора можна непасрэдна з літаратурнага тэкста.

У нашай працы мы на прыкладзе выяўлення спецыфікі музычнай рытмізацыі паэтычных тэкстаў Якуба Коласа ў харавых партытурах беларускіх кампазітараў, прапануем адзін з падыходаў для спасціжэння сутнасці працэсаў сінтэзу слова і музыкі, разуменне якіх неабходна для стварэння выканальніцкай інтэрпрэтацыі.

Музычная рытмізацыя літаратурнага тэксту па прынцыпу кантраста супастаўлення, абгрунтаваная лагічнай цэласнасцю разгортвання сюжэту літаратурнага тэксту, прадстаўлена ў харавой п’есе Сяргея Картэса “Будзе навальніца”.

Мастацкі вобраз набліжэння навальніцы ствараецца метрычна арганізаванымі рытмамі шэсця ў першым раздзеле. *“Ноч надыходзіць і хмары ўстаюць, лазы размовы трывожна вядуць / Боязна шэпча трава чароты / ў хмарах знік месяца рог залаты”*. Кампазітар на працягу разгортвання музычнай формы пераадольвае раўнамернасць акцэнтаў. Дактыль (склад з аднаго ўдарнага склада і двух ненаціскных за ім) у працэсе музычнай метрызацыі набывае аблічча двухдольнага метра, кампазітар знаходзіць розныя шляхі ўзгаднення рытмікі верша з двухдольнасцю музыкі. Затым гучыць кантрастная другая страфа, у якой склады тэксту размяркоўваюцца шляхам сілабічнага распеву тэксту *“на небасхіле зарніцы мігцяць”*; выкарыстоўваецца трыолі, а затым трохдольны метр (9/8). У трэцяй страфе тэкст *“морак насыдае глыбей і цяжэй”* размяркоўваецца паміж галасамі ў фактуры імітацыйнай паліфоніі (харавое фугата), такім чынам ён выконвае як бы “праграмную функцыю” для музыкі, якая бярэ на сябе семантычную нагрузку. Тут выкарыстоўваюцца пераакцэнтаўка ўдарных складоў, унутрысловавыя распевы, розныя прыёмы рытмізацыі тэксту ў рэчышчы тэхнікі падтэкставання галасоў, у якіх выкладзена супрацьскладанне тэме. На змену поліфанічнаму эпізоду надыходзіць гарманічны па музычным складзе фрагмент (*“Грымні ж ты бура”*), у якім музычная рытмізацыя тэксту заснавана на пашырэнні першага ўдарнага склада дактыля ў першай стопе (*“Грымні ж ты”*) і другога ў другой (*“бура”*). Такім чынам у чатырохдольным памеры музычнага такту ўтвараецца сінкопа, якая парушае інэрцыю “наступу”, “нашэсця” стыхіі. І ў канцы дадзенай страфы на апошні склад фразы *“Грымні дужэй”* кампазітар зрабіў прыпынак (фермату). Апошняя страфа вяртае ў першапачатковую атмасферу трывожнага чакання, якая ствараецца ў галіне музычнай метрызацыі рэмінісцэнцый усіх выкарыстаных прыёмаў: двухдольная метрызацыя дактыля шляхам узгаднення рытмікі верша з двухдольнай рытмізацыяй; раўнамернае размеркаванне складоў тэксту кароткімі працягласцямі ў трохдольным метры.

Тып музычнай рытмізацыі паэтычнага тэксту, пры якім сэнсавыя акцэнты ў музыцы прыпадаюць на галоўныя словы за кошт парушэння паэтычнага манатоннага

метра, падкрэслення даўгаты ўдарных тонаў, больш працяглых прыпынкаў на складзе, чым пры чытанні з’яўляецца вядучым мастацкім прыёмам у харавой песні Ігара Лучанка “Мой родны кут”. Мадыфікацыя метрычнай формулы верша (харэй – двухдольны памер з націскам на першым складзе ў стапе) у “вакальны вальс” за кошт музычнай рытмізацыі верша шляхам прымянення вялікай колькасці рытмічных варыянтаў трохдольнасці ажыццёўлена Юрыем Семянякай у харавой п’есе “На лузе”. Так, спачатку (“*добра ў лузе ў час палудны*”) аўтар выкарыстоўвае раўнамернае размеркаванне складоў тэксту восьмымі працягласцямі ў памеры s, а затым падаўжэнне акцэнтнага склада на розныя долі такту (“*палудны*” – дзве першыя долі – палавінная працягласць, трэцяя – чвэрць), а далей (“*лёгка там дыхнуць*”) – восьмымі (“*лёгка*”), чацвёртымі (“*там дыхнуць*”) з прыпынкам на апошнім складзе на поўны такт (палавінная з кропкай).

Расшырэнне рамак паэтычнага метра, яго аўтарская трактоўка і каларыстычныя мастацкія прыёмы, заснаваныя на працы з узаемадзеяннем музычнага і паэтычнага пачаткаў, калі “музычны рытм імкнецца пераадолець мернасць і манатоннасць паэтычнага метра, рассунуць яго рамкі, а часам і зламаць зусім” назіраецца ў харавой п’есе Юрыя Семянякі “Многа слаўненькіх куточкаў” [4, с. 23]. Так, аўтар звяртаецца да каларыстычнага прыёму харавога пісьма – калакольнасці, імітуючы перазвон звонаў (вакаліз, уступ). Тут музычны метр супадае з метрам харэя літаратурнага тэксту, і дадзены матэрыял уступу затым становіцца фонам, адным з пластоў музычнай тканіны і выконвае функцыю суправаджэння тэмы, выкладзенай у іншых галасах (“*Многа слаўненькіх куточкаў ёсць у нашым краі*”). Пры гэтым пры структурнай апоры на метрыку тэксту аўтар музыкі з дапамогай метрызацыі музычнага матэрыяла раскрывае падтэкст: калакольнасць як стылявы кампанент, выступае як сімвал усходнеславянскага быцця, у якім звон у яго разнастайнасці варыянтаў (святочны перазвон, памінальны звон, набат, благавест і інш.) пранізваў усе жыццёвыя цыклы чалавека. У сярэднім раздзеле (“*рой журботных дум пакінеш*”) кантраст дасягаецца падаўжэннем акцэнтнымі склада, што ператварае двухдольны паэтычны памер у трохдольны музычны.

Яшчэ адзін тып музычнай рытмізацыі тэксту – структурная апора на метрыку паэзіі, паўстае ў харавой п’есе Мікалая Чуркіна “На полі вясна”. Сутнасць дадзенага мастацкага прыёму ў тым, што становішча ўдарнага склада прыпадае на моцную або адносна моцную долі такту. Пры гэтым тут музычная метрызацыя літаратурнай асновы спрыяе падзелу музычнай тканіны на два функцыянальныя пласты. У адным – тэматызм выкладаецца кароткімі працягласцямі, выкарыстоўваецца сілабічны распеў і музыка падпарадкавана метрычнай схеме верша (амфібрахій – трохскладовая стапа з акцэнтам на другім складзе “Люблю я прыволле шырокіх палёў”). У іншым – кантрастным пласце, пры захаванні метрыкі літаратурнага тэксту, кампазітарам зроблены працяглыя прыпынкі на ўдарных складах.

Такім чынам, на матэрыяле партытур Ігара Лучанка, Сяргея Картэса, Мікалая Чуркіна, Юрыя Семянякі мы звярнулі ўвагу на адзін з аспектаў выканальніцкага аналізу сінтэзу слова і музыкі ў харавым творы. Мы выявілі наступныя прыёмы музычнай метрызацыі паэтычнага тэксту: заснаванне на прынцыпе кантрасту супастаўлення двухдольнай метрызацыі дактыля шляхам узгаднення рытмікі верша з двухдольнай рытмізацыяй і раўнамернага размеркавання складоў тэксту кароткімі працягласцямі ў трохдольным метры; сэнсавае акцэнтаванне галоўных словаў за кошт парушэння паэтычнага манатоннага метра; мадыфікацыя метрычнай формулы верша за кошт музычнай рытмізацыі шляхам прымянення вялікай колькасці рытмічных варыянтаў трохдольнасці; расшырэнне рамак паэтычнага метра, яго аўтарская трактоўка і сувязь з каларыстычнымі мастацкімі прыёмамі; структурная апора на метрыку паэзіі, дзе музычная метрызацыя літаратурнай асновы спрыяе падзелу музычнай тканіны на два функцыянальныя пласты.

1. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: В 3 ч.– М. : Музыка, 1972–1978. – Ч. 1. : Ритмика / В. А. Васина-Гроссман.– 1972 – 149 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: В 3 ч.– М. : Музыка, 1972–1978. – Ч. 2. : Интонация, Ч. 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман.– 1978 – 368 с.
3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений/ В. Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
4. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1960. – 55 с.
5. Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова.– М. : Сов. композитор, 1983.– 281 с.

КРУГЛЫЙ СТОЛ
«СОВЕТСКОЕ НАСЛЕДИЕ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И
ИСКУССТВЕ», ПОСВЯЩЕННЫЙ 100-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ СССР
(8 ДЕКАБРЯ 2022 г., г. МИНСК)

Белаш С.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КОЛЛЕКЦИЯ СОВЕТСКОГО СТЕКЛА
МУЗЕЯ ДРЕВНЕБЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Художественное стекло – одно из древнейших видов декоративно-прикладного искусства Беларуси, оно тесно связано с материальной культурой народа, с развитием различных ремесел, а на более позднем этапе – с развитием стекольной промышленности. В фондах Музея древнебелорусской культуры собрана существенная коллекция художественного стекла, которая вмещает порядка пяти сотен экземпляров образцов творческих поисков белорусских художников и мастеров, творивших на двух крупнейших стекольных заводах Советской Беларуси.

Во время гражданской войны стекольная промышленность оказалась в значительной степени разрушенной, многие предприятия прекратили свою деятельность [4, с. 7]. Неманские гуты И. Столе, Телеханский стекольный завод и другие предприятия данного направления Западной Беларуси, согласно Брестскому мирному договору, временно оказались на территории Польши [4, с.8].

Оборудование крупнейшего стеклозавода «Борисов», выпускавшего художественное стекло, в 1920 г. было вывезено за границу бывшим владельцем завода В. Краевским. Поэтому завод начал работать только в 1921 г., но изготавливал только оконное стекло. Выпуск сортового стекла высшего качества, т.е. посуды и ламп, возобновился лишь в 1925 г. Ассортимент изготавливаемой до 1917 г. посуды и качество стекломассы довольно быстро восстановили и, начиная с 1928 г., борисовское стекло уже экспортировали в Египет, Турцию, Афганистан, а с 1929 г. – Англию, Францию и Германию. Завод вывозил на рынки восточных стран преимущественно лампы и ламповые стекла. А начиная со второй пятилетки – во Францию, Англию, Германию и США поставляли в основном сортовую посуду: конические стаканы, походные графины, шампанки, медовницы, масленки, ликерные приборы, пудреницы, мороженицы, сахарницы и салатницы [4, с. 8]. К 1930 г. прессованные стеклянные изделия Борисовского завода были признаны лучшими в СССР. Между тем, завод по традиции выпускал дореволюционный ассортимент изделий из цветного и накладного стекла [4, с. 9]. Ассортимент был достаточно велик. В фондах музея представлено несколько изделий того периода, в частности, масленка из уранового стекла и набор для воды «Салатовый». Восстанавливая старые художественные техники декорирования, мастера не только воспроизводили дореволюционные образцы, но и пробовали силы в создании оригинальных произведений.

В 1941–1945 гг. многие предприятия стекольной промышленности, находившиеся на оккупированной территории, подверглись значительному разрушению. Только два стеклозавода БССР специализировались на выпуске художественного стекла: Борисовский хрустальный завод и стеклозавод «Неман». Предприятия вступили в строй в 1944 г. и возобновили выпуск изделий массового потребления по образцам довоенного времени и даже начала XX века [4, с. 17].

Большое значение в развитии белорусского художественного стекла в 1950–1980 гг. сыграла первая белорусская художница стекла Галина Анатольевна Исаевич, которая начала работать с материалом с 1956 г., т.е. через несколько лет после окончания

Минского художественного училища. Художница внесла заметный вклад в обновление ассортимента изделий. Большинство ее разработок было принято для массового производства [4, с. 23–24]. Исаевич Г. А. – первая белорусская художница, начавшая проектировать с 1957 г. стеклянные изделия для двух стекольных заводов. В первые годы она отдавала предпочтение холодным техникам декорирования, в том числе и росписи эмалями, которые применяла одинаково к цветному и хрустальному стеклу, опираясь на традиции классического стекольного наследия. Позже, чтобы выявить красоту цветного стекла она отказалась от традиционной в 1950-е гг. мелкомасштабной мальцевской грани и применяла широкую, раскрывающую световое и цветовое богатство стекла [4, с. 127]. Образцы ваз из цветного стекла с росписью эмалями и широкой гранью представлены в фондах Музея древнебелорусской культуры.

Прибор для воды из стекла «золотистый дым», выполненный на Борисовском хрустальном заводе, является примером проектирования эталонов тонкостенных массовых изделий Владимиром Федоровичем Прокофьевым. Художник отдавал предпочтение прямой линии и цилиндру, стремясь к классической простоте форм и четкости силуэтов. Строгие архитектурные построения разномасштабных цилиндров, варьируясь, проходят через все его комплекты посуды и тем самым создают определенную доминанту в убранстве всего стола. Постоянно развивая тему повседневной бытовой посуды из бесцветного стекла, он любил декорировать ее нежными полутоновыми люстровыми покрытиями [4, с. 167–168]. Образцом его разработок служит набор рюмок с графином для воды.

Антонина Ивановна Абрамова – художник-экспериментатор и новатор. Она первой разработала новый вид ручного гранения, так называемую «изобразительную грань». Изменив углы наклона прорезанных граней, от острых до тупых, художница добилась глубокой светотени, способствующей лучшему выявлению изобразительных рисунков в толстостенных стеклянных изделиях [4, с. 154]. В подобной технике в 1960-х гг. ею выполнена ваза «Листья». Кроме того, Антонина Ивановна показала иную художественную ценность различных видов обработки поверхности, используемой при декорировании уникальных ваз из цветного хрусталя [4, с. 154].

Часто художники в своем творчестве обращались к теме прославления человека труда, активного образа жизни, знаменательным датам и даже к такому незаурядному направлению, как астрология. Образцами таких творческих поисков являются вазы «Лыжник», «Березка», посвященная двадцатилетию освобождения Беларуси во время Великой Отечественной войны, декоративные блюда «Кузнец» и «Знаки зодиака».

Стеклозавод «Неман» в 1940–1941 гг. продолжал вырабатывать традиционный ассортимент, сложившийся на предприятии до 1939 г., специализируясь на выпуске выдувных и прессованных изделий из хрусталя, цветного и бесцветного стекла [4, с. 17]. Прессованные стеклянные изделия для сервировки стола, производили из розалинового, уранового и сапфирового стекла по каталогу стеклянных гут Ю. Столе, изданному в 1939 году [3, с. 97]. Оборудование для производства прессовой посуды на неманских гутах было настолько высокого качества, что пресс-формы 1920–1930-х гг. использовали на стекольном заводе до конца 1950-х гг. В коллекции художественного стекла Музея древнебелорусской культуры можно увидеть целый ряд таких изделий из цветного стекла – вазы для цветов и фруктов, традиционные блюда и сервировочные тарелки, графины, наборы для салата и приборы к ним. Интересным экземпляром является овальный кабарет из уранового стекла. Глубокое овальное блюдо, разделенное перегородками на шесть частей и имеющее овальную емкость в центре, которая накрывается крышечкой, считается изобретением XX века. Предназначались такие изделия для мясных блюд с несколькими гарнирами (в том числе с хреном) или сервировки нескольких видов салата.

Мастера использовали не только технологии варки цветного стекла и ассортимент, наработанные в начале XX века, но и перенимали опыт в применении различных фактур прессованного стекла – матовых и блестящих в одном изделии. Наиболее ярким и

удачным соединением рельефных и гладких поверхностей являются набор для крющона и парфюмерный комплект из «розалина», прибор для ликера «Наполеон» из уранового стекла, туалетный гарнитур из сапфирового стекла и янтарная салатница.

В 1940–1960 гг. помимо ассортимента прессованной посуды, на заводе особое внимание уделялось изготовлению выдувных изделий из накладного стекла – фужеры, вазы, графины, приборы для воды и вина, декорированные алмазной гранью, по дореволюционным образцам и образцам мастеров [4, с. 16]. Примеры комплектов из накладного желтого, красного и синего стекла, декорированные гранью, также представлены в коллекции музея.

В 1950-е гг. на «Немане» начали варить дымчатое стекло, однако его художественные достоинства были оценены только в 1960-х гг. Право на производство изделий из данного материала получили на заводе только в 1963 году [4, с. 64].

Во второй половине XX столетия художественное стеклоделие было тесно связано с механизацией и автоматизацией производства, новой технологией варки и окрашивания стекла, что оказывало влияние на образный ряд изделий. На формирование белорусской школы художественного стекла 1960-х гг., несмотря на все технические новшества, оказали влияние не только художники, но и неизменным оставалось значение мастера [4, с. 173].

Образный мир скульптур Ромуальда Ипполитовича Багинского очень разнообразен. Увлекаясь анималистикой, он одновременно много работал в области жанровой и характерной пластики. Мастера интересовали характеры людей, ему близок мир сказок с их буйной фантазией [4, с. 178]. Из мира сказок пришли веселые, полные народного юмора и лукавства образы «Черта», «Царя Додона», медведя. Увлечение мастера сказками также отражается в декоративной фляге «Петушок».

Одним из самых выдающихся мастеров гутного стекла, разработавшим свой художественный стиль, являлся Анатолий Федорович Федорков [4, с. 179].

Его не интересовали пластически-скульптурные свойства стекла. Он всецело посвятил себя выявлению возможностей декоративных свойств полихромного цветного стекла за счет внутренних связей самого стекла в результате соединения его с различными по химическому составу стекломассами. Когда в конце 1950-х гг. было изобретено цинкосульфидное стекло (его добавка в хрусталь придает изделию опаловый цвет), Анатолий Федорович попробовал применить его в другом качестве: использовать способность стекла давать четко читаемый рисунок. Его привлекли, главным образом, декоративные свойства сульфидного стекла как материала. Увидев безграничные возможности, заключенные в нем, мастер начал экспериментировать [4, с. 179]. Он разработал совершенно своеобразную технику декорирования цветного и бесцветного, свободно формованного стекла сульфидно-цинковыми нитями, которыми мастер как кружевами покрывал изделия [4, с. 66]. Тонкими горизонтальными нитями наносил цинкосульфидное стекло на горячую хрустальную вазу и, пока нити не застыли, специально заготовленным крючком оттягивал их в задуманном порядке. На остывшей вазе вырисовывались ниспадающие бело-голубые гирлянды [2, с. 81]. Мастер увлекался техниками древнего стеклоделия: технологией венецианской филигрании и декорами египетских бальзамариев. Отдавая дань мастерству и умению египетских и венецианских мастеров, Анатолий Федорович не стал на путь копирования их технологии [4, с. 179]. В процессе эксперимента родились новые декоративные возможности, так как оперировал мастер не обычным стеклом, а сульфидным. Если у венецианской филигрании рисунок был строго симметричный и четкий, заранее уложенный из различных цветных стеклодротов, то сульфидное стекло дает возможность получать сразу импровизационно-свободный рисунок, легкий, без четких контуров, т.е. полутоновой. Мастер выбирал основной цвет (в большинстве своем голубой и красный), а нитяной декор выполнял только сульфидными нитями либо совмещал их с синими. Именно эту декоративную технику мастер и назвал «неманская нить». Рисунок чаще всего использовал в виде развернутого бутона четырех-

шестилепесткового цветка [1, с. 38–39].

В 1969 г. мастер использовал новый декоративный прием с применением сульфидного стекла. Рисунок на этих изделиях достигался накладыванием по тулову сосуда цветных стеклянных нитей и последующим прочесыванием их вверх и вниз специальным «гребешком», за счет чего на фоне сосуда образовывался геометрический зигзагообразный узор. Этот же прием применяют белорусские гончары под названием «фляндровка» [4, с. 180]. Коллекция музея располагает несколькими экземплярами, декорированными подобным методом, в частности красные пивные кружки. Свойство сульфидного стекла – «наводить» цвет при соприкосновении с обычным стеклом, значительно обогатило декоративные возможности изделий, изготовленных таким методом. Анатолий Федорович наносил сульфидные нити на каплю раскаленного стекла, так называемую «баночку», не отходя от гутной печи, перед выдуванием из нее определенной формы «прочесывал» сульфидное стекло крючком вокруг капли и только потом начинал выдувать [4, с. 180].

Технология мастера напоминает природный биологический процесс распускания бутона цветка [4, с. 182], прорастания листьев пальмы или раскрытие лучей морской звезды. Позже Анатолий Федорович начинает использовать более яркую палитру, набирая на баночку основной красный цвет или желтый и декорируя его синими, голубыми сульфидными нитями, часто совмещая несколько нитяных цветов в одном предмете. Для новой палитры он разработал и новые узоры, которые представляли вибрирующий ромбический орнамент, как бы укрывающий сосуд. В таких орнаментах мастер подчеркивает филигранную сложность орнаментального плетения [4, с. 183].

Творческого успеха он достиг не только за счет виртуозного владения «неманской нитью» и непревзойденной красоты ее узоров, но и органичного слияния формы и декора, определившего пластическую природу его произведений. Он создал свой неповторимый стиль декорирования стеклянных изделий, который стал художественным явлением не только белорусского и советского художественного стекла, но и всемирного. Его произведения сочетают пластичность форм, цветовую контрастность тона и филигранность декора. Постоянный поиск новых решений, творческий подход к делу, виртуозное исполнение задуманного, глубокое знание свойств стекломассы позволили мастеру-художнику создать новое направление в декорировании изделий [4, с. 18].

Из всего выше сказанного можно отметить, что Музей древнебелорусской культуры обладает достаточно интересной коллекцией белорусского художественного стекла советского периода, отражающей традиции и новаторство художников и мастеров, ставшей визитной карточкой нашей Республики.

Литература

1. Герасимович, Н. Ф. Неманская нить / Н. Ф. Герасимович // Стекло и керамика. – 1978. – № 11. – С. 38–39.
2. Курманович, И. С. Мастерство, фантазия, щедрость / И. С. Курманович. – Минск : Полымя, 1984. – 144 с.
3. Яніцкая, М. М. Беларускае мастацкае шкло: XIX – пачатак XX ст. / М. М. Яніцкая. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 143 с.
4. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с.

Марозаў Я.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СПАДЧЫНА САВЕЦКАЙ АРХІТЭКТУРЫ ЯК МАТЭРЫЯЛ ТВОРЧЫХ І НАВУКОВЫХ СТУДЭНЦКІХ ПРАЕКТАЎ

У сучасных беларускіх гарадах большасць будынкаў узведзена ў савецкі час. На гэты перыяд прыпала аднаўленне населеных пунктаў пасля сусветных войнаў,

індустрыялізацыя гаспадаркі, якая выклікала істотны рост гарадскога насельніцтва і адпаведна будаўніцтва. Калі так званы “сталінскі ампір” ужо стаў “візітнай карткай” Мінску, то мастацкую каштоўнасць архітэктурны “савецкага мадэрнізму” толькі сёння пачынаюць прызнаваць. Адным са шляхоў даследавання і прысваення архітэктурнай спадчыны з’яўляецца капіраванне аб’екта ў мадэль ці лічбавай мадэлі. Вопыту работы са студэнтамі над аб’ектамі савецкай архітэктурнай спадчыны прысвечаны дадзены артыкул.

У мастацкіх вучэльнях па ўсім свеце існуе практыка капіравання твора – карціны, скульптуры, аб’екта дэкаратыўнага мастацтва. У вучэбных праграмах для будучых дызайнераў Беларускай акадэміі мастацтваў, а таксама ў Беларускім дзяржаўным універсітэце (Факультэт сацыякультурных камунікацый) ёсць заданне стварыць маштабную копію архітэктурнага помніка з паперы. У 2014 і 2016 гг. аўтарам дадзенага артыкула былі праведзены выставы студэнцкіх курсавых работ па прадмеце “макетаванне”, аб’яднаных тэмай савецкай архітэктурнай спадчыны. Першая экспазіцыя адбылася ў спартовай зале, другая – у вестыбюлі навучальнага корпуса па вул. Маякоўскага, 96. Варта падкрэсліць, што кожны студэнт меў права самастойна вызначыць аб’ект для сваіх макетаў. Заўважана, што ў першую чаргу навучэнцы кіраваліся ўласнымі пачуццямі, такімі як настальгія ці абурэнне, выбіраючы будынак з малой Радзімы, або буйны аб’ект ці комплекс, закінуты, ці нават разбураны, і так далей. На другім этапе работы студэнты спрабавалі прааналізаваць кампазіцыю плана, фасада, вызначыць спецыфічныя і тыповыя рысы архітэктурны будынка. На падставе папярэдняга аналізу быў акрэслены маштаб для выканання макета – цэлы горадабудаўнічы комплекс, напрыклад, забудова бульвару Талбухіна, альбо фрагмент фасада асобнага будынка. Навучэнец сам вызначаў ступень умоўнасці макета, вычляняў фрагмент аб’екта, выразаючы частку сцен, як у выпадку з макетам інтэр’еру. Неабходна падкрэсліць, што работа над кампазіцыяй макета з’яўляецца сур’ёзнай творчай задачай, падчас выканання якой студэнты развіваюць навыкі стварэння аб’ёмна-прасторавых кампазіцый [1]. Дакладнае ўзнаўленне ўсіх архітэктурных дэталей, безумоўна, у дадзеным выпадку немагчыма. Неабходна было вылучыць найбольш характэрныя фармальныя архітэктурныя прыёмы, пераасэнсаванне іх і паспрабаваць рэалізаваць у мадэль з паперы.

Асаблівую цікавасць студэнтаў выклікае задача ўзнаўлення аблічча страчаных будынкаў. Калі пры рабоце з існуючым аб’ектам студэнт можа самастойна абследаваць будынак, выканаць яго фотафіксацыю, то ў выпадку са зніклым аб’ектам неабходны бібліяграфічны і архіўны пошук, вывучэнне аналагаў, блізкіх па стылю і часе будаўніцтва. Так, напрыклад, макет першапачатковага варыянту Беларускага палітэхнікума (цяпер галоўны корпус БНТУ) быў выкананы на аснове супастаўлення праекта, надрукаванага ў альбоме 1930-х гг., фрагментаў праектнай дакументацыі, якія захаваліся ў фондах Архіва Мінскай вобласці, і вынікаў абследавання існуючага, некалькі разоў пераробленага будынка. Аднак варта адзначыць, што такога кшталту гістарычныя даследаванні цяжка выканаць выключна намаганнямі студэнтаў. Праца ў архівах патрабуе шмат часу, а метадычнага фонду ў навучальных установах сёння няма. Магчыма, функцыю захавання, даследавання архітэктурнай спадчыны мог бы ў будучым выконваць музей архітэктурны, які супрацоўнічае з навучальнымі ўстановамі, з’яўляецца месцам тэматычных выстаў і круглых сталоў.

Макеты з паперы вельмі рэалістычныя, прыцягваюць увагу абітурыентаў на экспазіцыях, днях адчыненых дзвярэй, з’яўляюцца нагляднымі матэрыяламі па гісторыі архітэктурны. Такія работы можна размяшчаць у верхняй частцы сцяны аўдыторыі, дзе іх складана пашкодзіць і зручней разглядаць. Таксама для захоўвання макетаў падыходзяць верхнія паліцы кніжных стэлажоў у бібліятэцы. Стварэнне макета з’яўляецца працаёмкім працэсам, але ў выніку мы атрымліваем вартасную работу, дэманстрацыя якой служыць прыкладам акуратнасці і карпатлівасці ў рабоце для наступных пакаленняў студэнтаў.

У сучасным навучальным працэсе архітэктурнага факультэту БНТУ падобнага задання няма, аднак пры падрыхтоўцы архітэктараў капіраванне рэалізуецца ў выглядзе

віртуальных мадэляў. Так, напрыклад, у межах прадмета “Сучасныя тэхналогіі” на пятым курсе архітэктурнага факультэта БНТУ студэнту прапануецца самому размясціць выбраны аб’ект ва ўмоўны віртуальны музей мініяцюр. Пабудовы могуць быць як сучасныя, так і ўзведзеныя да 1991 года ў стылістыцы савецкага мадэрнізму. Найважнейшым аспектам выканання задання з’яўляецца самастойны свядомы выбар архітэктурнага аб’екта. Звычайна студэнты імкнуцца працаваць з вядомым будынкам, аднак ёсць і тыя, хто звяртаецца да архітэктурнай спадчыны сваёй малой Радзімы. У межах праекта аўтар стварае фотакалаж, часта з фантастычнымі элементамі, імкнучыся прыцягнуць увагу да архітэктурнага аб’екта, адцягнуць яго эстэтычныя вартасці.

Вывучэнне і прысваенне архітэктурнай спадчыны савецкага часу праводзіцца падчас навучання будучых архітэктараў, дызайнераў і прадстаўнікоў іншых творчых спецыяльнасцей. Апрача традыцыйных курсаў па гісторыі архітэктуры і мастацтва, перспектывным напрамкам можа стаць капіраванне пабудовы ў выглядзе макетаў і лічбавых мадэляў. У межах такога задання будучыя архітэктары вырашаюць тыя ж задачы, што і жывапісцы: вывучаюць культурна-гістарычную спадчыну, асвойваюць кампазіцыйныя прыёмы стварэння архітэктурных аб’ектаў, у прыватнасці, іх каларыстычнага аблічча. Аднак у выпадку з маштабнымі папяровымі макетамі і ў большасці прыкладаў з лічбавымі мадэлямі дадаткова неабходна вырашаць задачы па спрашчэнні, аб’яднанні архітэктурных формаў, вычлененні найбольш характэрных кампазіцыйных прыёмаў і іх стылізацыі. Выкарыстанне ў якасці задання страчаных аб’ектаў ставіць перад выканаўцамі макетаў задачы па архіўным пошуку, фарміруе навыкі вывучэння аналагаў, практычнай рэстаўрацыі дэталей і элементаў, не адлюстраваных у іканаграфічных крыніцах.

Літаратура

1. Морозов, Е. В. Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине макетирование для специальности: 1-19 01 01 «Дизайн» / Е. В. Морозов. – Минск : БГУ ГИУСТ, 2016. – 36 с.

Трафімчык А.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АДВАРОТНЫ БОК “ЭНЦЫКЛАПЕДЫЧНАСЦІ” ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА – “ЗЯМЛЯ НОВАЯ”

Публікацыя падрыхтавана ў рамках праекта БРФФД № Г-22-054 «Алегарызацыя гістарычнай рэчаіснасці ў мастацкіх творах класікаў беларускай літаратуры (Ф. Багушэвіча, Якуба Коласа, Янкі Купалы і інш.)»

У XIX ст. еўрапейская цывілізацыя ўступала ў новую эпоху. У прыватнасці – стаяла напярэдадні наступлення індустрыялізацыі. Яна прадугледжвала трансфармацыю і аграрнага сектара эканомікі. Найперш – праз яго механізацыю. Дзеля апрацоўкі зямлі доля людзей імкліва змяншалася, затое іх колькасць у сілу дэмаграфічнага росту павялічвалася, што спараджала экзістэнцыяльную праблему – малазямелля. Пад канец XIX ст. такая тэндэнцыя дабралася і да параўнаўча адсталай Расійскай Імперыі, якая апошняя ў Еўропе адмяніла прыгоннае права. Эпоха феадалізму завяршылася.

Пры капіталістычным ладзе найбольш моцныя гаспадары пераўтвараліся ў фермераў – землеўласнікаў, якім зямля патрэбна не толькі і не столькі з мэтай асабістага выжывання, колькі вытворчасці прадуктаў на продаж (не абавязкова то былі памешчыкі, але і сяляне, галоўным тут выступаў не столькі сельскагаспадарчы талент кожнага, колькі прагрэсіўнасць мыслення). У найбольш умелых і спрытных сялян угоддзі (у параўнанні з традыцыйнымі аграрнымі гаспадаркамі дзеля хлеба надзеянага) значна вырасталі, што, як і ў прамысловасці, патрабавала наёмнай рабочай сілы. Такія ўладанні пераставалі выконваць функцыю бацькаўшчыны (у яе перашапачатковым сэнсе), якая мелася ў традыцыйнага селяніна і перадавалася з пакалення ў пакаленне разам з зямлёю. Пра расійскую рэчаіснасць Уладзімір Ленін даволі слушна і трапна для сітуацыі жыцця

коласавых персанажаў разважаў: “Все пореформенное сорокалетие есть один сплошной процесс этого раскрестьянивания, процесс медленного, мучительного вымирания. <...> Пытаться спасти крестьянство защитой мелкого хозяйства и мелкой собственности от натиска капитализма значило бы бесполезно задерживать общественное развитие, обманывать крестьянина иллюзией возможного и при капитализме благосостояния...”[6, с. 431, 432].

Сацыялістычны лад, прывід якога ў другой палове XIX ст. таксама замаячыў на еўрапейскіх даляглядах, прадугледжваў калектыўную форму гаспадарання на зямлі, хаця на справе аказалася – дзяржаўную, таксама з нанятымі працаўнікамі. У такім выпадку сяляне ізноў-такі пазбаўляліся старасвецкай зямлі-бацькаўшчыны.

У кантэксце абедзвюх фармацый, аднак, паняцце бацькаўшчыны як радзімы не адмянялася зусім. Пры капіталістычным ладзе яно пашыралася на тэрыторыю, на якую распаўсюджваўся арэол той ці іншай нацыі (станаўленне еўрапейскіх народаў адбывалася паралельна з фарміраваннем буржуазнага грамадства). У парадэгме сацыялістычных каштоўнасцей, як іранічна выказаўся ў 1924 г. Янка Купала, “Бацькаўшчынай” становіўся “цэлы свет”, што азначала спробу экстрапаляцыі паняцця роднай старонкі яшчэ шырэй – на агульначалавечыя прасторы, без нацыянальных межаў, на падставе пралетарскага ці то інтэрнацыяналізму, ці то касмапалітызму (што праўда, такая інтэнцыя бальшавіцкіх дактрынёраў у выніку пацярпела крах, бо таму ж лірычнаму герою з верша Я. Купалы не перасталі “сніцца сны аб Беларусі”) [4, с. 124]. У кожным з выпадкаў фармацый вясковыя жыхары ўсё больш кіраваліся ў горад: хто жыць, хто хаця б на работу. Вёска сыходзіла “з яснай явы”. Але ў сельскай мясцовасці нацыянальныя (не блытаць з этнічнымі) паняцці і не фарміраваліся, дакладней, не там задаваўся іх мейнстрым. Асновы нацыі закладаліся менавіта ў асяродку месцічаў-разначынцаў. Такім чынам і ўгрунтоўвалася, вобразна, па-коласаўска кажучы, *новая зямля*.

Такое палажэнне выспявала яшчэ ў савецкім літаратуразнаўстве. Так, Віктар Каваленка справядліва меркаваў, што “ў асобе аўтара “Новай зямлі” з’явіўся сапраўдны гісторык беларускага народа ў літаратуры. Ён бачыў у народным жыцці не толькі тое, што ўжо склалася на працягу вякоў, трывала замацавалася. У яго было вялікае чуждэ да новых павеваў у грамадстве” [1, с. 212]. У сувязі з гэтым працытаваным вучоны закранае і аспект энцыклапедычнасці твора, якая заключалася “і ў паўнаце адлюстравання дарэвалюцыйнай рэчаіснасці, і ў пастаноўцы важнейшых праблем нацыянальнага жыцця. Паэма прасякнута ідэяй сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення, сцвярджэннем высокай грамадзянскай годнасці працоўнага чалавека. У гэтым відаць шырыня поглядаў аўтара, яго празорлівасць і сіла як вялікага нацыянальнага паэта” [1, с. 212]. Аднак, па зразумелых прычынах, да канкрэтызацыі гэтага тэзіса літаратуразнаўцамі даходзіла толькі ў рэгламентаваным дактрынай рэчышчы і іншых бакоў перамен, рэчаісных і асабліва патэнцыйных, аналітыкамі не разглядалася.

Тым не менш прагрэс у асэнсаванні “Новай зямлі” ў параўнанні з папярэднімі, зусім нядаўнімі часамі відавочны. Савецкая сацыялагізатарская крытыка 1920–1930-х гг. бачыла ў паэме Якуба Коласа абмежаванасць буржуазным нацыяналізмам. “Рэабілітацыя” гэтага мастацкага шэдэўра настане толькі ў 1939 г. Тады Міхась Ларчанка апублікаваў артыкул, які ішоў у разрез усталяванай сацыялагізатарскай тэндэнцыі. У прыватнасці, там гаварылася: «“Новая зямля” – высокамастацкі рэалістычны твор, у якім глыбока і праўдзіва паказана жыццё працоўнага беларускага сялянства ў канцы XIX стагоддзя, калі ў краіне панавала дзікая самаўладна-памешчыцкая дыктатура і вельмі моцнымі былі перажыткі прыгонніцтва. <...> Паэма «Новая зямля» – гэта мастацкая эпапея, дзе ў высокапаэтычнай форме рэалістычна паказана жыццё працоўнага беларускага сялянства ў канцы XIX стагоддзя, яго быт, норавы і звычаі; дзе праўдзіва выражаны думы і надзеі, імкненні і спадзяванні сялянскіх мас аб свабодзе і вызваленні з-пад гнёту царызма і памешчыкаў» [5]. Але і такая “рэабілітацыя”, па-першае, адбылася са зменамі ў агульнай ідэалагічнай рэгламентацыі савецкай краіны, якой напярэдадні сусветнай вайны

спатрэбілася ўзмацненне патрыятычных настрояў (іх не змагла кампенсаваць створаная балышавікамі пралетарская аксіялогія).

Тым не менш, калі ўлічваць закладзеную ў творы ідэю прадвесця капіталістычнага ладу і неабходнасць прыстасавацца да яго, сацыялагізатарскія прачытання ўяўляюцца таксама цалкам слушнымі. Хаця ж у творы заключаліся і сацыялістычныя матывы (інтэрпрэтацыйная полівалентнасць, якая мае месца ў нашым выпадку, – адзнака глыбінных твораў у прынцыпе). Напрыклад, у тых жа неаднаразовых міжкласавых калізіях, прычым не толькі паміж памешчыкамі-панамі ці падпанкамі і іх наймітамі-леснікамі, але і паміж апошнімі, да якіх належаў таксама пратаганіст Міхал, і браканьерамі-сялянамі, якія палясоўшчыкаў успрымалі як падпанкаў.

Разам з тым, галоўная ідэя “Новай зямлі” – не ў літаральна абазначанай сялянскай мары аб зямлі, якая была скіравана, фігуральна кажучы, на зямлю старую. Лейтматыў жа твора, заключаны ў яго назве, абвяшчаў рух жыцця ў кірунку зямлі новай, якой яшчэ датуль не было, – як новага ўкладу жыцця. За яе вобразам стаіць комплекснае пераарэзненне свету (як чалавека прыватнага, так і ўсіх людзей разам). Вектары цывілізацыйных трансфармацый ужо абазначыліся на прыкладзе іншых краін (Заходняй і Цэнтральнай Еўропы). У выпадку з паэмай беларускага класіка галоўная ідэя твора становілася метафарай зямлі нацыянальнай, сваёй краіны (гэты мэсэдж атрымае асабліва плённае развіццё ў суверэннай Беларусі дзякуючы работам такіх даследчыкаў, як Міхась Мушынскі, Ігар Жук, Аляксей Рагуля, Міхась Тычына, Таццяна Вабішчэвіч, Валерый Максімовіч). “Свая зямля”, нацыянальная краіна можа быць толькі ў буржуазным грамадстве, гэта значыць, не абавязкова ў капіталістычным (У нашым дыскурсе склаўся стэрэатып атаясамлення паняццяў “буржуазны” і “капіталістычны”. Прычынаю такой сінанімізацыі з’яўляецца той факт, што рухаючай сілай капіталізму з’яўляецца буржуазія. Аднак гэта не значыць, што тая самая буржуазія не можа быць прыхільніцай сацыялістычнага ладу. У якасці прыкладу з айчынай гісторыі можна прывесці беларускіх нацыянальных дзеячаў, на якіх у 1930-я гг. павесілі цэтлікі буржуазных нацыянальных дэмакратаў, хаця тыя падзялялі сацыялістычныя каштоўнасці (не блытаць з аксіялогіяй сталінізму). У нашы часы паспяхова збольшага капіталістычная эканоміка функцыянуе ў сацыялістычным Кітаі. Разам з тым, капіталістычная Швецыя падала ўзор названага ў гонар гэтай краіны сацыялізму, пабудаванага, між іншым, якраз буржуазіяй. З улікам сказанага ў гэтай заўвазе просім чытача карэктна ўсведамляць дыферэнцаванасць і карэлізаванасць паняццяў “буржуазны”, “капіталістычны” і “сацыялістычны”, што мае прынцыповае значэнне для прапанаванага кантэксту), колькі ў гарадскім і – самае галоўнае! – у грамадстве, якое ўсвядоміла сябе як суб’ект, стала грамадзянскай супольнасцю (французскае слова “буржуа” ў перакладзе азначае “гараджанін”, “грамадзянін”), калі тутэйшы пазбаўляецца сваёй тутэйшасці і разумее, што і, паводле беларускай прымаўкі, “за Гомелем (умоўным бліжэйшым горадам як цэнтрам свету. – А.Т.) людзі ё”. У выпадку разглядамага твора варта назваць Нясвіж, які “Міхал лічыў... Парыжам, / Усім вядомым на ўсім свеце” [3, т. 8, с. 241]. Але насамрэч, як адкрылася ў працэсе пошукаў новай зямлі, свет Нясвіжам не абмяжоўваўся. Акрамя таго быў, па-першае, Слуцк, які фігуруе ў тэксце як цэнтр рэгіёна, дзе, дарэчы, як аказалася для Міхала і Антося: “...людзі простыя так ветлы, / І погляд добры іх і светлы / Так да душы і пранікае / І сэрца цешыць і ласкае... / <...> / І ўсё вітала іх прыветна, / Бы тая блізкая радня” [3, т. 8, с. 240].

Па-другое, не меншае за Слуцк значэнне мае горад Вільня. Ён выступае ў апазіцыі і да Нясвіжа, і да Слуцка (і спамянутых таксама Стоўбцаў, Ліды) – цэнтраў рэгіёнаў усё ж сельскагаспадарчых і старасвецкіх. У адрозненне ад іх Антося ў Вільні няўтульна: “А тут – адзін, бо ўсе чужыя, / Не знаеш, хто яны такія, / І сам для іх ты чужаніца” [3, т. 8, с. 263, 264].

Не саспеў для такога кантэксту герой – з такім сэнсам расчыхтаецца дзядзькаў дыскамфорт у панскім асяроддзі.

Такім чынам, адзін з бакоў лейтматыва паэмы мае ўрбаністычную інтэнцыянальнасць і ў сувязі з ёю сялянска-зямельная тэма, якая стала матэрыялам для “энцыклапедыі”, грае ролю перадусім бэкграунда або, калі заўгодна па-коласаўску, “асновы ўсёй айчыне” [3, т. 8, с. 235], але не самой айчыны, якая павінна была б стаць той самай зямлёю новай (ці хутчэй наадварот: айчынай павінна была б і стаць тая самая новая зямля, якой прагнулі героі, перадусім галава сям’і). Прычым “сыход вёскі з яснай явы” (словы Янкі Купалы) у коласавым выпадку ажыццяўляецца не дзеля ўрбанізму самога па сабе, але менавіта дзеля прадчування і чакання ўзнікнення грамадзянскай супольнасці з беларускай масы, чытай: узнікнення нацыі. Гэтыя працэсы датычацца і вёскі. У тым ліку маем на ўвазе, як то не парадаксальна і аксюмаранна, урбанізацыю сельскіх паселішчаў (кажучы тэрміналогіяй, якая ўзнікла яшчэ за глыбока савецкім часам, з пачаткам – *sic!* – калектывізацыі, і ў рэчаіснасці пачала ўвасабляцца ў Рэспубліцы Беларусь XXI ст.).

Узяўшы на метадалагічнае ўзбраенне гегелеўскую трыяду “тэзіс – антытэзіс – сінтэз”, можна раскласці лейтматыў “Новай зямлі” наступным чынам. Жыццё Міхала хоцькі-няхоцькі выштурхнула яго на ўзровень адмаўлення ад папярэдняга жыццёвага ўкладу. Але пераадолець праз наступнае адмаўленне сваё наяўнае становішча герой не здолеў (з прычын і аб’ектыўных – пераважна, і суб’ектыўных). Ён застрагнуў на этапе другога адмаўлення і ўжо не ўзняўся да падагульнення. Затое далейшы крок па законах дыялектыкі зрабілі нашчадкі.

З гэтай прычыны аўтар паэмы (напэўна інтуітыўна, але так насамрэч, як мы ведаем, склалася жыццё прататыпа) падводзіць галоўнага героя да смерці. Яна была наканаваная, па-першае, логікай спынення традыцыйнага кругабега, па-другое, адсутнасцю, лепей сказаць, недасягальнасцю, непераадоленасцю далейшай перспектывы, па-трэцяе, унутранай, іманентнай непрыстасаванасцю герояў да той самай перспектывы. Якуб Колас, як справядліва заўважана таксама яшчэ савецкімі даследчыкамі, “упершыню пачынае крытычна ставіцца да сялянскіх ідэалаў” [2, с. 279] (гаворыцца пра гэта, аднак, у сувязі з уплывам Кастрычнікай рэвалюцыі і сацыялістычнай дактрыны, што ізноў-такі звужае ідэйную поліфанію і шматвектарнасць твора).

Такім чынам, праўда мастацкая і фармат паэмы запатрабавалі сыходу ў лепшы свет галавы сям’і раней, чым сталася ў рэчаіснасці, да таго ж робіцца гэта звышакцэнтаваная – развязкай. У апошнія хвіліны Міхал праяўляе разуменне, што трэба асучасніцца, але не ведае як, спадзеючыся на рэалізацыю памкненняў братам і пакідаючы яму свайго роду заповіт: “Зямля... зямля... туды, туды, брат, / Будуць яе... ты дай ёй выгляд...” *На новы лад, каб жыць нанова...* (тут курсіў наш. – А.Т.) [3, т. 8, с. 296].

Ізноў-такі паказальна і знакава, што селянін Антось (які, у адрозненне ад Міхала, не каштаваў аніякіх варыянтаў жыццядзейнасці, апроча сельскагаспадарчага) не жэніцца і – адпаведна – не пакідае нашчадкаў. У Міхала – фігуры пераходнага этапу сацыяльнай арганізацыі – пloidма дзяцей. Большасць з іх ужо стануць жыць не толькі фармальна, але і фактычна ва ўмовах новай фармацыі, на зямлі застаўся адзін (старэйшы, Уладзя). І бацька гэта бачыў! Прынамсі так думаў аўтар, калі разважаў пра здольнасці найбольшага брата праз прызму меркаванняў галавы сямейства: “*І бацька з гэтым пагадзіўся: / Што ж? да навукі не радзіўся, / А вось мо з меншых што і будзе, / Няхай яны ўжо йдуць у людзі*” [3, т. 8, с. 252].

Настаўляючы дзяцей на будучыню, Міхал на першае месца вылучае вучобу, хаця і ад зямлі як асновы не адмаўляецца (іншая справа, што герой па-ранейшаму не прымае новых патрабаванняў жыцця, якое ў яго, між тым, падступіла да “астатняе мяжы”): “*А вам, сынке, мае любя, / Не век сядзець на маёй шыі! / Пара падумаць, небажаткі, / Як жыць без бацькі і без маткі, / Бо іх жыццё – не вечна ў свеце. / Вось тут глуздом наварушэце! / Дык трэба грунт мець пад нагамі, / Каб не бадзяцца батракамі. / Які ж то грунт? Зямля, навука, / Але не панская прынука*” [3, т. 8, с. 286].

Наступ індустрыялізацыі і ўрбанізацыі рабіў непрэстыжнай традыцыйную сялянскую гаспадарку. Яе ўладальнікі заставаліся на самым доле сацыяльнай іерархіі. У

той жа час нядаўнія сяляне, падаўшыся ў горад і ўладкаваўшыся там на працу, значна павышалі свой статус. Так, у вачах Антося “вакзальны стораж, Доніс Драка”, які “з дзядзькам летась сябраваўся... / І з аднаго яны кілішка / У цёткі Гені выпівалі, / І разам восі яны кралі”, “падумаць толькі – чуць не шышка!” [3, т. 8, с. 252].

Таму з традыцыйнага сялянскага асяродку і не мог выйсці адзін з апосталаў нацыі як феномена якраз таго, ужо храналагічна структурызаванага часу, які яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. па Еўропе спарадзіў “вясну народаў”. Светапогляд тыповага сялянскага нашчадка з кансерватыўным выхаваннем быў бы абмежаваны-абумоўлены прызбаю роднай, дзедаўскай сядзібы. Да таго ж, каб асэнсаваць эпоху “бясчасся”, патрэбна было выйсці за яе рамкі, убачыць яе звонку і ў параўнанні з іншай. Больш таго, спецыфіка земляўладання за часамі прыгону і правядзення рэформы 1861 г. вылучала заходнебеларускія землі як бліжэйшыя да капіталістычнай арганізацыі. Таму з’яўленне будучага бацькі мадэрнай беларускай літаратуры і – тым больш! – аўтара-прадвесніка *новай зямлі* (тут ужываем назву паэмы як шматгранную метафару) магло адбыцца толькі на тэрыторыі, груба кажучы, Менскай і частак Віленскай і Гродзенскай губерняў (Паводле «Мясцовага палажэння для Менскай, Гродзенскай, Віленскай і чатырох паветаў Віцебскай губерні» надзелы захоўваліся за сялянамі пры распрыгоньванні. Гэта вельмі важны момант: у яго святле заходняя частка краіны (будучай Беларусі) знаходзілася на больш прагрэсіўным этапе эканамічнага і сацыяльнага ў цэлым развіцця ў параўнанні з усходняй). Сюды дастасуем таксама наступнае назіранне: Якуб Колас, як бачна па фотаздымках, пазбягаў народных строяў, аддаючы перавагу класічным еўрапейскім гарнітурам (гл. здымак напярэдадні пазбаўлення волі) [7, форзац]. Толькі адно фота зафіксавала паэта ў кашулі-вышыванцы. Але яно адносіцца да 1911 г. Пад канец таго года нядаўні вязень выйшаў на волю. Адсутнасцю любімага фасону і наяўнасцю таго, што было пад рукою ў сялянскай хаце, і можна патлумачыць выбар. У такім падыходзе не бачыцца грэблівасці да этнаграфічна-народнай культуры, але заключаецца інтэнцыянальнасць у бок еўрапейскасці і мадэрнасці.

Надыходзячыя перамены датычыліся не толькі сялянства. Яны чакалі і шляхту. Яе прадстаўнікам іх подых стаў зразумелы яшчэ раней: “...Цяпер <шляхта> перажыла век свайго актыўнага жыцця і забыла найбольш важную частку ўласнай гісторыі. Што ж ёй застаецца рабіць? Яшчэ болей драбнецць ці адрадзіцца ў новай форме, знайшоўшы карысную працу, выбраўшы адну з многіх патрэбных грамадству прафесій, якія прапануе ўрад кожнаму, хто жадае працаваць? – пытаецца Уладзіслаў Сыракомля (1823–1862) і прапануе варыянты. – Земляробства, літаратура, гандаль, дзяржаўная служба, – колькі ж тут трэба працаўнікоў, колькі ж працавітым рукам будзе і хлеба, і пашаны, і славы! Сціплыя, невялікія ідылічныя засценкі, якія не даюць колькі патрэбна хлеба і не могуць забяспечыць усіх работай...” [8, с. 200]. Таму пасыл паэмы Я. Коласа быў блізкі фактычна ўсім сляям грамадства. Але апошнімі сярод іх да такой ідэі саспела сялянства, самы масавы ў даіндустрыяльную эпоху клас. Яшчэ праз цэлае стагоддзе агучаная “вясковым лірнікам” і тут працытаваная праблема заставалася актуальнай. У таго ж Якуба Коласа знаходзяцца словы, якія наўпрост пераклікаюцца з меркаваннем папярэдніка XIX ст.: “Ты просіш прыстроіць на службу пляменніка, ці што? На якую службу? Зараз ідзе скарачэнне штатаў у розных установах. Службу трэба шукаць іншым спосабам – трэба вучыцца і набыць нейкую спецыяльнасць: настаўніка, агранома, тэхніка, доктара. На ўсякім месцы ў жыцці патрэбна праца, а лёгкага хлеба няма. А калі гэтага зрабіць цяпер нельга, дык трэба паступіць куды-небудзь на работу” [3, т. 19, с. 502], – так пісаў класік свайму роднаму брату Уладзю ў 1950 г. Звернем увагу: менавіта таму самаму брату, які адзіны з усіх дзяцей Міхала застаўся жыць і працаваць па каляіне, пракладзенай дзядамі, і не ўпісаўся ў новы фармат жыццядзейнасці.

Назваю паэмы “Новая зямля” Якуб Колас абазначае кірунак развіцця этнічна-сялянскай масы – шлях да новага ладу сваёй быццёнасці, перадусім яе нацыянальнага боку, але і эканамічнага. У сувязі з гэтым успомнім заклік Ніла Гілевіча – “дайсці да Беларусі” –

кірунак да статусу роўнага суб'екта на пасадзе паміж народамі (тут ужо алюзіруем заклік Янкі Купалы). Мэта Якубам Коласам адкрыта фармулюецца: “каб *новы свет* жыцця саткаць” [3, т. 8, с. 297]. Паэт не сумняваецца ў набліжэнні “далягляду ружова-сіняга, / Дзе так панадна свеціць сонца” [3, т. 8, с. 297]. Пытанне толькі ў часе: “*Прасторны шлях! Калі ж, калі / Ты закрасуеш на зямлі / І злучыш нашы ўсе дарогі?*” [3, т. 8, с. 297]

За метафорыкай прасторнага шляху бачыцца менавіта нацыянальная доля, агульная для разрозненых этнічных складнікаў “дарожанькаў людскіх, / пуцінак вузкіх, крывых” [3, т. 8, с. 297]. Ёсць логіка ў бачанні за такой алегорыяй і камуністычнай светлай будучыні, і запаралеленасці з Біблейскімі матывамі ды сюжэтамі. Але гэта ўжо іншыя герменеўтычныя іпастасі паэмы.

Як бачым, назваю паэмы аўтар ахоплівае не толькі і нават не столькі яе рэалістычна-“энцыклапедычны” змест, але шляхам алегарызацыі ідэі даводзіць пра надыход дагэтуль не вядомай (і для індывіда, і для соцыума) рэальнасці-рэчаіснасці – урбаністычна-індустрыяльнай і нацыянальнай. Гэта значыць, вобразнае называнне твора энцыклапедыяй мае яшчэ адзін аспект метафарычнасці – падводзячы рысу пад эпохай папярэдняга развіцця грамадства, адкрывае новыя, яшчэ не “заэнцыклапедызаваныя” далягляды.

З улікам сказанага пра тое, што “энцыклапедычнасць” паэмы “Новая зямля” суадносіцца з этнічным этапам існавання беларускага народа, так бы мовіць, пранацыянальным і ў цэлым феадальным, варта прызнаць, што каштоўнасці твора будуць блізкімі таксама іншым народам, якія станавіліся на нацыянальнае крыло і набывалі новы эканамічны фармат, узыходзячы каранямі з гаспадарчай асновы земляробства.

Літаратура

1. Гісторыя беларускай савецкай літаратуры. У 2-х т. Т. 1: 1917–1941. – Мінск : Навука і тэхніка, 1964. – 635 с.
2. Ивашин, В. В. У истоков социалистического реализма / В. В. Ивашин. – Минск : Издательство Академии наук БССР, 1963. – 330, [2] с.
3. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2007–2012.
4. Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. Т. 4: Вершы, пераклады 1915–1929 / АН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 446 с.
5. Ларчанка, М. Паэмы вялікай мастацкай сілы / М. Ларчанка // Літаратура і Мастацтва. – 1939. – 11 чэрвеня. – С. 3.
6. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений / В. И. Ленин. – 5-е изд. М. : Издательство политической литературы, 1967. – Т. 4. 1898 – апрель 1901. – 564 с.
7. Міцкевіч, В. Д. Якуб Колас: пясняр зямлі і неба Беларусі / В. Д. Міцкевіч. – Мінск, 2016. – 63 с.
8. Сыракомля, У. Выбраныя творы / У. Сыракомля ; уклад., прадм., камент. К. Цвіркі. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 584 с.

Цмыг Г.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ ПЕРАЕМНАСЦІ ПЕЎЧЫХ ТРАДЫЦЫЙ У СУЧАСНЫМ ХАРАВЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ

Харавое канцэртна-выканальніцкае мастацтва Беларусі развівалася ў цеснай сувязі са зменамі ў сацыяльна-палітычным жыцці краіны. У сілу розных сацыяльных функцый, якія выконвае харавы жанр, а таксама і ў сувязі з асаблівай яго дэмакратычнасцю, ён займае асаблівае месца не толькі ў сістэме канцэртна-выканальніцкай практыкі, але і ў сферы культуры ў цэлым. Таму актуалізуецца неабходнасць асэнсавання традыцый і навацый у харавой канцэртна-выканальніцкай практыцы сучаснасці. Для гэтага мы спачатку пакажам панараму харавой канцэртнай практыкі, засяродзіўшы ўвагу на формах і накірунках харавога выканальніцтва, а затым прапануем інавацыйныя ідэі ў нашых

сучасных сацыяльна-гістарычных умовах.

Да 90-х гадоў беларуская харавая справа развівалася ў рэчышчы ўстановак у галіне культуры савецкага перыяду айчыннай гісторыі. Структуру можна прадставіць у выглядзе піраміды, дзе на вяршыні былі дзяржаўныя прафесійныя калектывы, якія знаходзіліся на высокім узроўні харавога выканальніцкага майстэрства (у рамках вызначанай сацыяльна-палітычнымі ўмовамі рэпертуарнай палітыкі і вядомага абмежавання стылявога дыяпазону выконваемых твораў), а ў падмурку – шырока развітая сетка самадзейных харавых калектываў пры прадпрыемствах, арганізацыях, навуковых установах, дамах культуры і інш.

Як вядома, харавое выканальніцтва і да перыяду перабудовы, і ў наш час развіаецца ў двух накірунках (па манеры спеваў) – народным і акадэмічным. Першы (народная манера спеваў) – звязаны з этнічнай выканальніцкай практыкай на тэрыторыі сучаснай Беларусі і валодае духоўнымі каштоўнасцямі, назапашанымі ў працэсе гістарычнага руху да сучаснасці.

Другі напрамак у айчынным харавым мастацтве (акадэмічная манера спеваў) быў звязаны з мастацкімі і вакальна-тэхналагічнымі традыцыямі, акумуляванымі ў працэсе ўзаемаўзбагачэння харавых культур заходне- і ўсходнееўрапейскага арэала ў працэсе дыялектычнай пераемнасці і ўзаемадзеяння. Беларускае акадэмічнае харавое выканальніцтва ў савецкі час было заснавана на імкненні да спасціжэння і творчага развіцця шматвяковых традыцый еўрапейскіх харавых спеваў, і менавіта ў рамках акадэмічнага накірунку ў харавым выканальніцтве ажыццяўлялася фармаванне харавога прафесіяналізму. Пры гэтым трэба падкрэсліць, што ў ім праламляліся ўсходнеславянскія традыцыі харавых спеваў а cappella, заснаваныя як на народнай песеннай творчасці і выканальніцтве, так і на высокай еўрапейскай харавой культуры мінулага ў яе супольнасці з хрысціянскім пеўчым мастацтвам.

У савецкі перыяд гісторыі Беларусі харавое мастацтва выконвала розныя сацыяльныя функцыі. Дэмакратычнасць, асаблівы пафас “музычнага выказвання”, яркасць і свайго роду “мабільнасць” харавога мастацтва, прадстаўленага рознымі, у тым ліку і “даступнымі разуменню мас” жанрамі (сярод якіх, напрыклад, харавая патрыятычная і народная песня), былі запатрабаваны савецкім соцюзам у сферы працэсаў фарміравання грамадзянскай пазіцыі, маральных і эстэтычных уяўленняў індывіда, грамадзяніна. Асабліва запатрабаваны былі харавыя калектывы на дзяржаўным узроўні. Так, харавое мастацтва заклікана было займацца асветай (перадача фактаў у тэкстах гістарычнага зместу), адукацыяй (выклад сістэмы поглядаў у масавай харавой песні), інфармаваннем (семантыка літаратурнага тэксту, у тым ліку пашыраная музычным шэрагам), павучаннем (накіраванасць на стварэнне асобы, якая адпавядае ўстаноўкам рэжыму сацыялістычнага будаўніцтва) і г.д.

Прафесійнае і самадзейнае харавое выканальніцтва выконвала прыкладныя функцыі ў працэсе дзяржаўных цырыманняў. Так, існавала практыка аб’яднання ў адзін хор некалькіх калектываў. Грандыёзнае гучанне мноства прафесійных спевакоў у суправаджэнні вялікага аркестра заклікана было ўвасобіць у музычным гучанні ідэі літаратурнага тэксту ў адпаведнасці з падзеяй, якой масавае выканальніцтва было прызначана. Урачыстыя сходы на розных дзяржаўных узроўнях (рэспубліканскіх, гарадскіх, абласных, раённых), а таксама і на прадпрыемствах, па форме выканальніцкай практыкі ўяўлялі сабой “канцэрты-мітынгі”, дзе пасля “ўрачыстага сходу” з афіцыйнымі прамовамі кіраўнікоў (з нагоды, напрыклад, гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі ці чарговага з’езда Камуністычнай партыі) адбываўся канцэрт, на якім хор рэпрэзентаваў адмысловы грамадскі ўздым у сувязі з падзеямі. І вядома ж, функцыяй аднаго з самых старажытных відаў выканальніцтва – харавога – здаўна была мастацкая функцыя, якая таксама і ў савецкі перыяд мела важнае значэнне. Айчынныя харавыя калектывы выконвалі і прадстаўнічыя функцыі: рэпрэзентавалі культуру Беларусі і за яе межамі.

Звернем нашу ўвагу на тое, што ў дзяржаўных структурах савецкага часу было

разуменне важнасці харавога жанру і яго магчымасцей, і ролі ў працэсах сацыялізацыі грамадзян і пералічаных вышэй функцый у соцыуме ў цэлым. Таму харавое выканальніцтва знаходзілася на сваеасаблівым кантролі ў кіруючых структурах грамадства. Так, напрыклад, з 1981 года ў Беларусі працуе рэпертуарна-рэдакцыйная калегія па фарміраванні і адборы твораў для мастацкай самадзейнасці; створаны кансультацыйныя пункты пры Белдзяржфілармоніі і Белдзяржкансерваторыі; са снежня 1979 г. працуе Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці. Нават прафесійныя калектывы былі задзейнічаны ў аглядах-конкурсах мастацкіх калектываў, у працэсе якіх давалася ацэнка іх дзейнасці, праводзілася своеасаблівая атэстацыя. Так, напрыклад, у 1977 годзе адбыўся «Усесаюзны агляд-конкурс прафесійных мастацкіх калектываў, прысвечаны 60-годдзю Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі». Стварэнне і функцыянаванне самадзейных хароў актыўна і планамерна стымулявалася дзяржаўнай палітыкай у галіне культуры, дзе харавыя спевы ў сувязі з іх калектывнай прыродай, адпавядалі задачам прыцягнення “народных мас” розных сацыяльных пластоў (рабочых, сялян і інтэлігенцыі) да рэгламентаванай палітычнымі ўстаноўкамі творчасці. У сувязі з гэтым назіраўся актыўны харавы рух.

Развіццё харавога выканальніцкага мастацтва пасля перыяду перабудовы ў к. XX – пач. XXI стст., як і раней, залежыла ад сацыяльна-палітычнага кантэксту. Так, яно працягвала развівацца ў рэчышчы накірункаў папярэдняга перыяду, захоўваючы досвед і напрацоўкі савецкага перыяду айчыннай гісторыі. Разам з тым, дэтэрмінаванасць харавой справы соцыумам праявіла сябе ў працэсах, звязаных з новымі для айчыннай харавой культуры з’явамі. Трэба прызнаць, што гэтыя працэсы закранулі саму структуру харавой справы. Па сутнасці, сістэма, якая склалася ў савецкі перыяд, вельмі істотна змянілася.

Па-ранейшаму працуюць дзяржаўныя харавыя калектывы краіны, творчая практыка якіх грунтуецца на ідэях пераемнасці, што прадугледжвае ўнутранае абнаўленне (без радыкальных падыходаў да харавых выканальніцкіх формаў), у няўхільным прытрымліванні прынцыпаў захавання акадэмічных харавых традыцый. Так, Заслужаны калектыв Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла ім. Г. Шырмы з аднаго боку працягваў вызначаны раней традыцыйны творчы шлях у рэчышчы кірунку так званага “сімфанічнага хору”, а з другога – праводзіць “адкрытую палітыку” ў выглядзе супрацоўніцтва з замежнымі аркестравымі калектывамі.

Асаблівае месца ў харавой культуры 90-х–пачатку 2000-х гадоў належыць Заслужанаму акадэмічнаму хору Белтэлерадыёкампаніі. Жанравы і стылявы дыяпазон музычнага матэрыялу вельмі шырокі. Асаблівасці творчага метаду асэнсавання зместу харавых твораў вызначаліся традыцыямі ўсходнеславянскай харавой культуры і ўвасабляліся калектывам, які ўяўляе сабой “харавы інструмент”, што валодае ўсім арсеналам такой формы выканальніцтва як “вялікі хор”.

Павевамі сучаснасці абумоўлены пошук новых формаў харавога выканальніцтва ў нетрах традыцыйных харавых жанравых напрамкаў, маюць месца і спробы асобных энтузіястаў сваёй справы знайсці новыя творчыя рашэнні.

У сферы народнага напрамку па-ранейшаму Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Генадзя Цітовіча выклікае нязменнае захапленне слухача. У разглядаемы перыяд калектыв пайшоў па шляху абнаўлення. Так, акрамя беларускага фальклору, які па-ранейшаму складае аснову рэпертуару, уключаны і аўтэнтычны фальклор розных часоў і народаў (напрыклад, кітайскі, карэйскі). Вялікае месца займае аўтарская (вольная) апрацоўка народнай песні. Новым з’яўляецца ўключэнне ў рэпертуар духоўнай музыкі. Паспяховая дзейнасць і высокі творчы патэнцыял калектыву прыцягнуў увагу беларускіх кампазітараў, якія стварылі нямала твораў у галіне акадэмічнай музыкі з прыцягненнем тэмбравай палітры і стылявых рыс народнага харавога выканальніцтва.

Камерны хор, пачынаючы з 80-х гадоў XX ст., пачаў набіраць сілу, атрымаў у краіне вялікі распаўсюд у 90-я гады і застаецца вельмі папулярным аж да нашых дзён, дзякуючы розным прычынам не толькі эстэтычнай, але нават практычнай уласцівасці.

Першым дзяржаўным калектывам быў Камерны хор Гомельскай абласной філармоніі (заснаваны ў 1979 г.). У кастрычніку 1988 года быў утвораны і Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, які хутка атрымаў вядомасць дзякуючы выкананню недаступнай тады яшчэ айчыннай харавой спадчыны (як свецкай, так і сакральнай традыцыі). Хор адрознівала асаблівая манера вакальна-харавога выказвання, звязаная з пецяўбургскай вакальнай школай, якая ідзе ад Прыдворнай пеўчай капэлы з яе “інструментальнай” трактоўкай хору з аднаго боку, і выканальніцкімі традыцыямі рускай свецкай акадэмічнай музыкі (харавы раманс, у прыватнасці) – з іншага.

У галіне прафесійнага выканальніцтва з’явілася новая, унікальная для сучаснай еўрапейскай харавой справы структура – вакальна-інструментальная капэла, вытокі якой ляжаць у даўніх традыцыях еўрапейскіх (у тым ліку беларускіх) прыватнаўласніцкіх капэл, арганіка каторых, як правіла, складаецца з хору, аркестра, групы салістаў-інструменталістаў і групы вакалістаў. Так, у 90-я гады пачынаецца біяграфія Гродзенскай капэлы, Музычнай капэлы “Санарус” Мінскай вобласці, Магілёўскай гарадской капэлы, а ў 2018 годзе была заснавана Музычная капэла НАН Беларусі.

Амаль поўнае знікненне ў 90-я гады шырокай сеткі самадзейных калектываў (клубная, заводская самадзейнасць), функцыянаванне якой раней стымулявалася рознымі мерапрыемствамі і арганізацыямі дзяржаўнага ўзроўню ў савецкі час айчыннай гісторыі, было дэтэрмінавана новымі сацыяльнымі ўмовамі. У той жа час набраў сілу новы рух, звязаны з харавым аматарствам (і акадэмічнага, і народнага накірунку), які выліўся ў фарміраванне мноства аматарскіх калектываў на іншых асновах (у тым ліку і існуючых па ўзоры еўрапейскіх антрэпрыз, свайго роду “музычных кааператываў”). Іх выканальніцкі ўзровень дастаткова высокі, што пацвярджаецца шырокай дыскаграфіяй, гастрольнымі выездамі, у тым ліку і звязанымі з модай на славянскую музыку ў заходнееўрапейскіх краінах у 90-я гады.

Па-ранейшаму актыўна працавалі дзіцячыя хоры ў школах з музычна-харавым ухілам. Але, на жаль, нягледзячы на яўны поспех творчай дзейнасці дзіцячага харавога выканальніцтва, гэта сістэма ў 2009 годзе была скасавана. Па сутнасці, разбурана ўнікальная сістэма музычнага асветніцтва, якая засталася ў краіне ў якасці спадчыны савецкіх часоў. Вынікам эфектыўнасці яе працы, напрыклад, можна лічыць узрослую колькасць моладзевых харавых калектываў.

Да пачатку 90-х гадоў XX стагоддзя ў музычнай культуры Беларусі адзначаецца нацыянальна-культурнае адраджэнне, звязанае з духоўнай музыкай, якая пачала гучаць у соцыуме. З’явіліся новыя харавыя фестывалі і конкурсы духоўнай музыкі, утварыліся новыя харавыя калектывы, значную частку рэпертуару якіх складае духоўная музыка. Пры праваслаўных, каталіцкіх і пратэстанцкіх цэрквах утвараліся хоры рознага выканальніцкага ўзроўню, якія выконваюць прызначаныя ім функцыі ў жыцці пэўнай хрысціянскай канфесіі. Так, паступова, пачынаючы з 90-х гадоў, склалася традыцыйная іерархія ў сістэме праваслаўнай богаслужэбнай пеўчай практыкі. На вяршыні знаходзяцца хоры духавенства, архіерэйскія хоры, хоры духоўных навучальных устаноў. Галоўная задача касцёльных калектываў – музычнае афармленне богаслужэбнай практыкі, прычым перавага надаецца выкананню рэлігійнай музыкі на беларускай мове. З пачатку 90-х гадоў у беларускіх каталіцкіх касцёлах стала ажыццяўляцца практыка “царкоўнага канцэрту” – новай для Беларусі формы выканальніцтва, якая прыйшла з Заходняй Еўропы. Сутнасць яе ў тым, што каталіцкі храм на перыяд выступлення хору ператвараецца ў свайго роду канцэртную залу.

У цэлым, трэба адзначыць даволі высокі ўзровень нацыянальнага харавога выканальніцкага мастацтва, якое мае прызнанне ў сусветнай мастацкай прасторы: нашы хоры запрашаюцца на фестывалі, становяцца лаўрэатамі міжнародных конкурсаў. Пры гэтым, нягледзячы на асобныя цікавыя з’явы ў беларускім харавым выканальніцтве, трэба прызнаць, што ёсць сферы, у якіх мы адстаем ад сусветных тэндэнцый, для каторых характэрна не толькі культывацыя традыцыйных канцэртаў харавой музыкі, але і шырокі

дыяпазон форм харавой канцэртнай практыкі, сінтэзу розных відаў мастацтва і г.д. Так, напрыклад, у беларускім харавым выканальніцтве амаль не асвоены новыя тэхнікі харавога гуказдабывання і гукаўтварэння XX стагоддзя, што закрывае дарогу для абнаўлення рэпертуарнай і канцэртна-выканальніцкай традыцыі.

На наш погляд, неабходна стымуляванне развіцця сістэмы нацыянальнай харавой справы, каб не застацца не толькі ў баку ад сучасных тэндэнцый сусветнага вопыту, але і не страціць тыя перавагі, якія былі ўласцівыя харавому мастацтву на тэрыторыях сучаснай Беларусі. Нагадаем, што заўсёды спеў у яго калектыўнай форме (харавыя спевы ў праваслаўі, розныя формы фальклорнага вакальнага выканальніцтва і інш.) ідэнтыфікавалі ўсходнеславянскі (у тым ліку і беларускі) этнасы. Такім чынам, страціўшы харавую пеўчую традыцыю, беларускі народ рызыкуе пазбавіцца аднаго з найважнейшых параметраў, які вызначае беларускі этнас. Таму, на нашу думку, патрабуецца цэлы комплекс мер па захаванні наяўнай харавой спадчыны – скарбніцы – у выглядзе ўнікальнай беларускай харавой практыкі, цесна звязанай з нацыянальнымі пеўчымі традыцыямі (народнай, сакральнай і секулярнай). Пры гэтым традыцыі неабходна развіваць творча. Бо вядома, што акадэмізм і традыцыя, якія не маюць перспекываў, руху да абнаўлення, ператвараюцца ў коснасць і руціну. І менавіта такія сцэнар развіцця харавай творчасці можа прывесці да страты назапашаных у апошнія дзесяцігоддзі мастацкіх каштоўнасцей.

Думаецца, што задача ўкаранення харавой канцэртна-выканальніцкай практыкі ў соцыум у сілу яе маштабу і важнасці можа быць вырашана толькі з дапамогай групавога інтэлекту: Беларускага харавога таварыства. Падкрэслім, што Беларусь – адзіная краіна сярод развітых дзяржаў сусветнай супольнасці, якая не мае такой арганізацыі (вядома дзейнасць Расійскага харавога таварыства, існуе мноства Еўрапейскіх харавых аб'яднанняў). Менавіта Харавое таварыства, якое, як правіла, узначальваюць вядомыя ў краіне ініцыятыўныя дырыжоры-энтузіясты, можа стаць каардынацыйным цэнтрам па ажыццяўленні выпрацаванай ім Праграмы па захаванні і абнаўленні беларускай харавой пеўчай традыцыі. Інавацыйныя ідэі ў выглядзе вызначэння бліжэйшай перспектывы, выбару схемы далейшага развіцця, распрацоўкі праграмы пераходу ад аднаго тыпу сітуацыі ў харавым мастацтве да іншай, павінна зыходзіць ад прафесійнай эліты харавой справы, якая можа аб'яднаць свае намаганні ў адным напрамку – актыўным укараненні ў соцыум харавой канцэртна-выканальніцкай практыкі. Неабходна на ўсіх узроўнях харавой справы (харавой кампазітарскай творчасці, харавой педагогікі, харавога выканальніцтва) стымуляваць дадзены працэс. І гэта пад сілу толькі магутнай арганізацыі пры падтрымцы дзяржавы – Беларускаму харавому таварыству.

Шамрук А.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН

Художественно-стилевые процессы в искусстве и архитектуре развиваются по своим собственным законам в странах с разным общественно-политическим устройством. Вместе с тем, общественно-политический контекст может существенно влиять на ход этих процессов и конкретное проявление тех или иных стиливых направлений. Советская архитектура демонстрирует пример сложного и порой драматичного взаимодействия общих для развивающихся в XX веке в мировой архитектуре стиливых направлений и жестких идеологических концептов, пытающихся изменить естественный ход художественных процессов.

Начало советского периода совпадает с рождением и развитием авангардных идей, которые формируются в мировой практике в магистральное направление в архитектуре XX века – модернизм. Развитие в советской архитектуре авангардных идей проходит

синхронно с мировой архитектурой, достигнув по степени художественных открытий высшего мирового уровня. Некоторые известные архитекторы начала XXI века (З. Хадид, Д. Либескинд) говорили о том, что источником вдохновения для них являлись работы советских конструктивистов. Футуристическая эйфория, вызванная атмосферой революционных преобразований в стране и ориентацией на построение новой реальности и новых социальных отношений, придала особую остроту и экспрессию художественным образам советского авангарда. Характерной чертой советского конструктивизма в сравнении с мировой авангардной архитектурой стала большая ориентация на социальные идеи – идеи жизнестроительства, т. е. на формирование новых социальных отношений средствами архитектуры. Можно отметить и большее влияние принципов функционализма, которые в творчестве многих западных архитекторов становились эстетическим ориентиром для реализации авангардных художественных поисков. В советской архитектуре, развивавшейся в тяжелых экономических условиях, принципы функционализма с их программным следованием архитектурных форм функциям здания и эстетика минимализма укладывались в общую тенденцию экономии средств в строительстве.

Яркость художественных открытий в архитектуре была обусловлена пересечением поисков в архитектуре и авангардном искусстве, в результате которых вырабатывались новые принципы эстетики и формообразования, архитектурная поэтика, созвучная открытиям авангардного изобразительного искусства.

На фоне развития авангардных идей в советской архитектуре продолжают свое существование разнотилевые тенденции. Архитекторы, получившие образование до революции и имеющие опыт работы в исторических стилях, ищут свой путь в соединении форм классического наследия и новых авангардных направлений. Эти устремления реализуются в распространении модернизированного ордера, совмещении лаконичных геометрических объемов и симметричных классических композиций, ярусных построений и др.

Яркой страницей в стилевой картине мировой архитектуры 1920–1930-х гг. является стиль ар-деко, разнообразные проявления которого предоставляли поле для стилевых взаимодействий, заимствований и разных форм декоративизма. Близкая классической линия, развиваемая советскими зодчими в период конструктивизма, имеет общие черты со стилем ар-деко и развивается синхронно с западными тенденциями. В этом направлении работают такие мастера советской архитектуры, как И. Фомин, Г. Оль, А. Гегелло, Б. Иофан, И. Лангбард и др.

После объявления в 1934 г. новой официальной политики в области архитектуры, характеризующейся ориентацией на классическое наследие, авангардные поиски попадают под запрет. Модернистская линия в советской архитектуре прерывается на два с половиной десятилетия, что изменило дальнейший ход художественно-стилевых процессов, повлияло на судьбу архитектуры конца советского периода и ее постсоветскую историю.

Короткий временной период до 1941 г. характеризуется развитием неоклассического направления, преимущественно в его модернизированной версии, с заметным влиянием ар-деко и частичным сохранением принципов функционализма. Эти годы характеризуются ожесточенными спорами о путях развития архитектуры, выборе прообразов исторического наследия и степени свободы в их интерпретации. В соответствии с идеологическими требованиями архитектура должна была удовлетворять критериям социалистического реализма, при этом под реализмом в архитектуре подразумевалось соответствие классике.

Этот период, для определения которого употребляется термин «постконструктивизм», оставил заметный след в формировании городской застройки, с читаемой временной идентичностью и стилевым своеобразием. В городах Беларуси постконструктивизм определяет стилистику основной массы построек 1930-х гг., в

отличие от более активного распространения неоклассического направления в российской архитектуре.

Стиль ар-деко стал полем художественно-стилевых взаимодействий, объединяющим модернистские и неоклассические тенденции в советской архитектуре, развивавшейся в изолированных от мирового сообщества условиях, но демонстрирующей вместе с тем множество параллелей. Осознанный как целостное и самобытное художественно-стилевое явление только во 2-й половине XX века ар-деко в различных своих проявлениях получил распространение во всех регионах мира, в том числе в советской архитектуре в межвоенный период, возрождался в 1950-е и 1960-е гг. Реминисценции ар-деко продолжают появляться в постсоветский период в постмодернизме. В начале XXI века проявляются в постройках, репрезентирующих респектабельность и элитарность (распространены в современной архитектуре Москвы и Санкт-Петербурга).

В послевоенное десятилетие советская архитектура развивается в узких стиливых границах советской неоклассики, сформировав самобытный и уникальный художественно-стилевой феномен в соединении архитектуры, изобразительного искусства и идеологии. Споры о выборах прототипов в этот период заканчиваются. Официально утвержденными образцами для цитирования становятся стиливые каноны классицизма и ренессанса, в которые средствами изобразительного искусства вносятся маркеры нового социально-идеологического контекста. Особую торжественность, монументальность, помпезность в стиль советской неоклассики привнесли настроения, связанные с победой в войне. Архитектурный ансамбль, здание и его отдельные элементы трактуются в эти годы как монументальные памятники, в которых воплощается торжество победы, советского строя, идеалов коммунизма, как идеальные образцы образа счастливого будущего. Градостроительными, архитектурными и пластическими средствами интерпретируются мотивы триумфальных арок, в качестве градостроительных акцентов применяются башни, шпили, обелиски, фасады насыщаются ордерной и декоративной пластикой с изображением мотивов идеализированной советской реальности труда, культуры, спорта, атрибутов изобилия, советской геральдики, национальных и растительных орнаментов.

В архитектуре Беларуси послевоенного десятилетия нашел развитие вариант советской неоклассики, близкий московской линии в архитектуре периода, характеризующейся ориентацией на ренессансные образцы (ансамбль центральной части проспекта Независимости). Пробразом, послужившим источником этой линии в советской архитектуре, стал дом на ул. Моховой в Москве архитектора И. Жолтовского. В ленинградской архитектуре развивалась другая тенденция, обращенная к интерпретации наследия петербургского классицизма. Эта тенденция воплотилась и в ряде зданий в Беларуси (здание управления энергетики и электрификации в Минске, архитектор Р. Гегарт).

Значение периода советской неоклассики, сформировавшего уникальный стиливой феномен, вместе с тем противоречиво. Этот период приостановил и изменил весь ход художественно-стилевых процессов в советской и постсоветской архитектуре. В мировой архитектуре развитие модернизма не прерывалось (в ряде стран модернистское направление продолжало развиваться на фоне существования неоклассических тенденций, как, например, в США), и к середине XX века модернизм достиг своей высшей классической стадии.

Признавая уникальность феномена советской неоклассики, следует отметить неоднозначный и спорный художественный уровень большинства построек, в которых классические прообразы трактовались в упрощенных и часто огрубленных формах. Стиливые каноны исторических эпох в большинстве зданий не были предметом творческой интерпретации. Ордерная система и декоративная пластика переносились в новые проекты в упрощенном виде, часто в произвольных и не характерных для классических стилей сочетаниях. В этот период в советской архитектуре проявляются тенденции свободных и произвольных стиливых вариаций, родившиеся еще в период

эkleктики рубежа XIX–XX веков, и продолженные на новом уровне в постмодернистскую эпоху. Кроме стилей классицизма и ренессанса в эти годы применяются и композиционные, и декоративные приемы ар-деко (ансамбль Привокзальной площади, архитектор Б. Рубаненко; здание ГУМа, архитекторы Р. Гегард, Л. Мелеги – в Минске). Редким примером обращения к барочной экспрессии является здание Главпочтамта в Минске (архитекторы А. Духан, В. Король).

Период неоклассики в советской архитектуре закончился в 1955 г. после постановления партии о борьбе с «излишествами». Во второй половине 1950-х гг. продолжают возводиться здания по разработанным ранее проектам, но уже без декоративного оформления фасадов. Лепнина снимается и с ряда уже возведенных объектов. В эти годы начинается подготовка к новому периоду, который характеризуется возвратом к идеям модернизма, принципам функционализма, освоением того опыта, который был наработан за предыдущие десятилетия в мировой практике. Возврат к модернизму осуществляется в жестких рамках экономического детерминизма и ориентации на индустриальные методы строительства. Использование типовых зданий, секций и отдельных элементов становится обязательным условием в проектировании не только жилых, но и общественных зданий. Большинство общественных сооружений строится на основе переработанных типовых проектов.

Период продолжается до начала постмодернистской эпохи, которая реализуется на постсоветском пространстве в 1990-е гг. и в начале 2000-х гг. При этом каждое десятилетие имеет свою специфику в проявлении общей ориентации на модернизм. Наиболее цельно и открыто особенности советского модернизма 2-й половины XX века выражены в архитектуре 1960-х гг., формировавшейся в условиях общественно-политической оттепели и получившей в соответствии с общими настроениями в обществе черты динамизма и открытости. Эти черты в архитектуре усиливались активным включением в фасады и интерьеры зданий монументально-декоративных произведений «сурового стиля» с характерной для них экспрессией, преобладанием тем, связанных с динамичным движением и устремленностью в будущее – космоса, спорта, трудового энтузиазма и др. В архитектуре акцент делался на сопоставление геометрических объемов в асимметричных композициях с контрастным сочетанием вертикальных и горизонтальных осей, введением динамичных диагоналей (здание Дворца спорта в Минске, архитекторы С. Филимонов, В. Малышев); использованием больших поверхностей остекления в общественных сооружениях (здания ВДНХ, архитекторы С. Ботковский, Ю. Градов, Л. Левин; кинотеатра «Пионер», архитекторы Г. Заборский, Л. Левин – в Минске); формирование силуэтов градостроительных образований с включением вертикальных доминант. В основу композиций в большинстве проектов был положен принцип выявления функциональной и конструктивной структуры зданий во внешнем образе.

Параллельно с центральной линией в архитектуре 1960-х гг. появляются сооружения, демонстрирующие проникновение западных идей брутализма (в использовании эстетики необработанного бетона), реминисценций классики – в административных объектах, дворцах культуры. Симметричными композициями фасадов с применением вертикальных ребер, лопаток, пилонов создавались аллюзии классицистических сооружений с портиком (здание горисполкома в Минске, архитекторы С. Мусинский, Г. Сысоев).

Перерыв в развитии модернизма проявился в отставании советской архитектуры от мирового уровня и ее ориентации в последующие годы на освоение достижений мирового опыта. Этот процесс отставания усугублялся жесткими экономическими требованиями к архитектурным проектам, в результате чего они реализовывались в максимально упрощенном утилитарном виде. В 1970-е гг. начинаются поиски композиционных и пластических приемов обогащения художественного образа архитектуры, которые приводят одновременно к утрате чистоты стиля. Пластическая проработка фасадов осуществляется за счет использования в оформлении унифицированных элементов –

ребер, кессонированных и орнаментированных панелей (здания института Белгоспроект в Минске, архитектор В. Малышев; кинотеатра «Октябрь» в Барановичах, архитекторы Р. Гринкевич, Л. Макаревич) и др. Появляются здания, сформированные пластичными криволинейными поверхностями (здания Дома литераторов, архитекторы Ю. Григорьев, О. Шубина; библиотеки в районе Чижовка, архитекторы О. Ладкин, В. Евсеев, А. Чадович – в Минске). Новым явлением в советской архитектуре становится обращение к метафорам в трактовке формы (здания кинотеатра «Октябрь», архитектор В. Малышев; корпуса БНТУ, архитекторы И. Есьман, В. Аникин; музыкальной школы, архитектор Д. Кудрявцев – в Минске).

В условиях жестких ограничений выразительных возможностей архитектуры компенсаторным средством для достижения индивидуальности и художественной образности выступает монументально-декоративное искусство. Этот период характеризуется расцветом советской монументальной школы, сформировавшейся под воздействием социокультурного контекста времени и представленной широким диапазоном работ разных жанров.

Модернистское направление в советской архитектуре продолжает свое существование на фоне рождения в 1960-е гг. и развития на протяжении 1970_1980-х гг. в мировом зодчестве постмодернистских идей. В СССР эти идеи проникают в 1970-е гг. в виде концепции средового подхода, оказавшего заметное влияние на градостроительную практику последующих десятилетий. В 1980-е гг. они реализуются в так называемой «бумажной архитектуре», ставшей альтернативным направлением архитектурного проектирования и получившей мировую известность (российские архитекторы А. Бродский, И. Уткин, С. Белов и др.). Постмодернизм как стиль распространяется на постсоветском пространстве в 1990-е гг., уже после окончания советской эпохи и после завершения постмодернистского проекта в западной архитектуре.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ИНСТИТУТ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ – НАЧАЛО НАН БЕЛАРУСИ»

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

ИНБЕЛКУЛЬТ: ПОИСКИ МЕТОДОВ И ИСТОРИЧЕСКИХ АРТЕФАКТОВ

1920-е гг., к которым мы обращаемся в этом материале, были временем удивительных поисков во всех областях научного знания, размышлениями о национальной и культурной идентичности на фоне декларируемого тогда мирового интернационального единства. Знаменитый писатель Варлам Шаламов написал в 1987 г. следующее о 1920-х гг., пройдя к тому времени 20 лет мучительных гулаговских лагерей: «...это было время дискуссий... годы дышали воздухом каких-то великих предчувствий... Ещё раз поднималась та самая волна свободы, которой дышал 17-й год...» [6, с. 112].

Задачей этого материала является рассмотрение методов и методологии, а также выяснение значимости организованной Инбелкультом первой ступени сбора материалов, оформленной в виде краеведческого движения. Сформированные Инбелкультом научные и организационные подходы к изучению культуры Беларуси, показали в течение первого десятилетия после 1921 г. свою результативность. Широко поставленные задачи, решаемые первыми комиссиями Инбелкульта, требовали значительных сведений о сугубо местных исторических фактах и реалиях, конкретных материалов в области языка, фольклора, этнографии, археологии и т. д., то есть информации об исторических артефактах из всех районов молодой тогда республики, и такая работа по сбору материалов была организована «на местах» и получила статус краеведческого движения. Чтение отчётов съездов краеведов показывает чрезвычайную серьёзность и широту этого начинания: от школьных кружков до сельсоветов, которые её возглавляли на местах [5]. Краеведы обязаны были работать с географическими картами и все обнаруженные наличные исторические материалы фиксировать по местоположению. Движение очень быстро вышло к вопросам сохранения собранных артефактов, стартовала работа по организации краеведческих музеев, которые по основательности собранных предметов становились своеобразными энциклопедиями знаний о малой родине. А сотрудники краеведческих музеев в большинстве своём поднимались до уровня энциклопедистов в родиноведении. Первичная обработка материалов, которой занимались краеведы, а это уточнение времени создания произведения, герменевтический разбор и т. д., тогда считались лишь преддверием научной работы, а точнее научной работой вообще не считались. Но краеведы настолько хорошо знали местные артефакты, что могли, например, идентифицировать старопечатную книгу по небольшому фрагменту страницы. Я это говорю из собственного опыта общения с таким знатоком-уникумом Леонтием Дмитриевичем Клоком, белорусским краеведом, который в 1980-е гг. работал в Национальном историческом музее в Минске. Он мог ответить на любой вопрос, касающийся артефактов белорусской культуры. Важным системным звеном краеведческой работы явилось издание в 1920-х гг. журнала «Наш край», который до сих пор является источником сведений об аутентичных фактах культуры, найденных в 1920–30-е гг. Основатель белорусской искусствоведческой науки Н. Н. Щекотихин также публиковал в нём свои небольшие предметные статьи.

Следующим шагом программы Инбелкульта по изучению белорусской культуры стала организация работы по созданию обобщающих научных трудов на основе вновь появляющихся с мест материалов. К этой работе привлекли учёных с соответствующей профессиональной подготовкой в области гуманитарных наук. Остро встал вопрос о подготовке научных кадров – был открыт Белорусский государственный университет,

который позволил сосредоточить в Минске научную элиту страны. Следующим шагом в этом направлении стала реорганизация Инбелкульта в учреждение, «которое возглавляет национальную науку» [2, с. 133], Белорусскую Академию наук. Наличные исторические артефакты поставили сразу вопрос о способах размышления о них, то есть методах их изучения. Актуальность решения проблемы была в следующем: как единичный факт сделать достоянием большого знания, можно ли считать национальную культуру уникальной в связи и в сравнении с другими культурами.

В 1920-е гг. в области методологии в Беларуси можно выделить две значительные фигуры: литературоведа Андрея Николаевича Вознесенского (1888–1966) и философа Владимира Николаевича Ивановского (1867–1939). В основу моей репрезентации проблемной дискуссии о методологии 1920-х гг. легли статьи вышеназванных учёных, опубликованные в «Трудах Белорусского Государственного Университета за 1922 и 1928 гг. «Метод изучения литературы» Вознесенского [2, с. 129–139] и «Из лекций по методологии наук» Ивановского [3, с. 3–32]. Вознесенский служил в научных учреждениях Минска с 1921 по 1930 гг., читал лекции в БГУ, потом переехал в Казань, там защитил в 1944 г. диссертацию «Исследования по истории новой белорусской литературы» и до своей смерти в 1966 г. возглавлял кафедру в Казанском университете. Очень важно подчеркнуть, что до сих пор его методологические разработки актуальны для филологов и исследователей изобразительного искусства. В книге 2021 г. пражского исследователя Г. Бабак и московского А. Дмитриева «Атлантида советского нацмодернизма», вышедшей в московском издательстве «Новое литературное обозрение», Вознесенский представлен пионером формального анализа и аналитиком национальных вариантов развития литературы и искусства. Также о нём говорится как о значительном методологе, формирующим point of view рассмотрения актуальных и современных художественных процессов [1]. При этом в книге подчёркивается белорусский период его методологического profession de foi. Также обращается к наследию Вознесенского литературовед В. Курилов в недавно опубликованной книге «Литературоведение: метанаучные и теоретические проблемы» [4]. При этом следует подчеркнуть, что статью Вознесенского о методологии ещё в 1926 г. перепечатали в немецком неславистическом журнале. Он был известен в научных кругах Германии, Англии, также в Минске как любитель театра и театральный критик. Другой автор, Владимир Николаевич Ивановский, к 1920-м гг. был уже состоявшимся, известным учёным, поскольку был значительно старше Вознесенского. Ивановский служил в 1921–1927 гг., до переезда в Ленинград, профессором философии Белорусского государственного университета. В Минске в 1923 г. была издана его книга «Методологическое введение в науку и философию», один из первых трудов в России по философии науки. Его книга и другие труды не утратили значения до сегодняшнего дня, его справедливо называют отцом методологической науки. Рассуждения Ивановского о методологии проходили в рамках философии науки, касались как естественно-математических, так и гуманитарных наук, рассматривали необходимость смены методологической парадигмы в связи с расширением (изменением) той или иной области знания. Очень интересны его ёмкие определения пространства и времени [3, с. 25, 26], важные для искусствоведческого знания, взаимосвязь на уровне методологических установок математического и искусствоведческого дискурсов в культуре XVI–XVIII вв., так что становится очевидной теоретическая основа искусства великих стилей барокко и классицизма. То есть для Ивановского методология являлась высшим уровнем научного знания, теорией науки, и в этом смысле его рассуждения о методах математических наук совершенно обоснованно могут фундировать теорию искусства барокко и классицизма. Интересным является не представленное подробно, но обозначенное Ивановским как метод положение о необходимости рассмотрения произведения искусства в самом широком культурологическом контексте. Метод интерпретации, ставший актуальным в гуманитарных науках только в конце XX в., был заявлен Ивановским уже в 1920-е гг. Он отмечал его важность в познании искусства. В гуманитаристике нельзя использовать ни

микроскопы, ни химреактивы, писал он [3, с. 23], то и другое должна заменить сила абстракции. Для Ивановского методология представляла те процессы мысли, которые приводят к возникновению определённых наук.

Если Ивановский рассматривал методологические проблемы европейской науки в разных отраслях знания, то Вознесенский был сконцентрирован на историко-филологическом дискурсе, стал методологом и философом, определившим направления изучения локальных национальных культур, что для 1920-х гг. оказалось важным и актуализируется в современном научном сообществе. Освещение контекста, по его мнению, предполагает выявление общественных, умственных и литературных интересов и переживаний известного промежутка времени, и выяснение этих взаимосвязей должно дать ответы на следующие вопросы: 1) в какой мере художник был зависим от родной почвы и культурной традиции, 2) как велика его индивидуальная оригинальность в указанных сферах, 3) насколько велико его личное достояние, которое он внёс в сокровищницу родной культуры, 4) в какой степени его творчество или отдельные его части оказываются типичными, как для определённого круга времени, для известной эпохи, так и для человеческой жизни вообще, то есть 5) насколько велики в его творчестве элементы чисто временного преходящего характера, а также – вечные, постоянные» [2, с. 134], 6) насколько и в какой мере было новостью творчество изучаемого художника для среды, в которой он жил, насколько среда способствовала его эволюции, в какой степени оно было типичным для этой общественной, как родной национальной, так и общечеловеческой, 7) при этом социальные связи известного художника должны быть соединены исторической цепью с такими же отношениями других художников, его предшественников, чтобы связь эволюции художественного творчества и социальной среды находилась всегда перед историком искусства и литературы [2, с. 134].

Вознесенский критиковал использование монометода в научном познании и развивал идеи, в его формулировке, плюралистического метода, то есть сложной системы рассмотрения от общего к частному и аналитику явления на макро- и микроуровнях. Такая методология позволяет сделать рассмотрение национальной культуры продуктивным, а не ходульно-идеологическим. Изучение, по его мнению, должно открываться эвристическим методом, то есть собиранием документального материала, рукописного и печатного, тех сырых источников, на основании которых будет составляться научная работа. Такой акцент понятен для состояния культуры, которая искала пути сбора артефактов и для этой цели провела большую работу по организации краеведческого движения в стране.

В подготовительную работу Веселовский включает «исчерпывающую полноту библиографической справки и проведение «тщательной критической оценки» изучаемых исторических артефактов. Далее он формулирует важный вывод о значении представления исторического контекста явления: он необходим «для того, чтобы определить место, которое занимал известный художник и обрисовать нити, которыми он был связан с культурой своей нации» [2, с. 134]. Равным образом по трём координатам: традиционное, индивидуальное, типовое, должны быть определены связи художника как с национальными, так и чужеземными авторами. Эти связи должны быть выявлены в тройном отношении. Творчество художника надлежит поставить в связь с его предшественниками в области национальной литературы, а также литературы иностранной и определить их взаимные отношения, выяснить зависимость его от предшествующей литературы (искусства) и отметить вместе с этим те новые элементы в сфере литературной традиции, индивидуальные и типовые, которые принёс своим творчеством художник. Эти этапы составляют содержание исторического метода, при этом элементы историзма переплетены с явлениями эволюционного и сравнительного характера. Когда известный художник и его творчество введены в круг социальных, философских и литературных отношений и эти отношения изложены в исторической последовательности, когда в указанной сфере определены его зависимость, его связи и его

индивидуальная надстройка, когда выяснены типические стороны изучаемых явлений, тогда возможен переход к дальнейшему углублению исторического изучения того или другого художественного явления. Здесь выступает на сцену психологический метод, то есть изучение исследование внутренней стороны произведения, изучение души писателя и души его творчества. Содержание психологического метода связано с изучением художника как изобразителя эмоциональной жизни, отдельных эмоций в связи с явлениями волевыми и интеллектуальными. Наступает очередь учения о характерах, которое Д. С. Милль предлагает назвать этологией [2, с. 136].

После изучения содержания художественного творчества должно быть поставлено исследование формы, что составляет, по сути, предмет эстетического метода. Основные требования этого метода: должна быть охарактеризована общая манера изложения, освоенная художником (качество описания, детальность или поверхностность, простота или вычурность, степень образности). Далее следует изучение композиции, характера и особенностей развития темы, расположение отдельных частей произведения и связь их между собой. Все приёмы композиции и сюжет следует поставить в связи с подобными явлениями предшествующих периодов. Здесь же следует выделить индивидуальную манеру писателя. Далее следует исследование жанра. Эстетическое изучение форм должно закончиться анализом стиля по тому же плану: традиционное, индивидуальное, типовое [2, с. 136–137].

Вершиной же аналитического обобщения, согласно Вознесенскому, должна была явиться теоретическая работа. Выстроилась такая логическая двоица развития научного знания: история – теория [2, с. 138]. То есть главным требованием методологии становится изучение имманентного явления в его статическом положении и построение истории, изучение явления уже в динамическом состоянии, исследование материала в известной генетической последовательности «на фоне той культурной основы, с которой всякий художник связан неразрывными нитями» [2, с. 132]. При этом Вознесенский, заявляя, что следующим шагом после изучения истории, должно стать создание теории, честно признаётся, что пока не знает, как это можно сделать [2, с. 130]. Эти слова он написал в начале статьи, в которой размышление развёртывается в последовательности, не исключающей сомнения в сказанном и предложениях различных других подходов к решению проблемы. Вознесенский предполагал, что рядом с общей методологией может быть частная методология, которая ещё ждёт своего исследователя. Но он же предупреждал, что кроме порядка, предлагаемого методом, необходимым условием работы является талант исследователя, личное дарование, его интуиция, художественность, импрессия. Методология только ведёт мысль учёного в нужном направлении, является путеводной звездой в его научных занятиях [2, с. 130].

Итак, подводя итоги короткого обзора методологической дискуссии 1920-х гг. в белорусской науке, важно отметить, что в области гуманитаристики она была действительно «ещё молодой наукой», но то, что было оформлено в виде дискуссионных аффирмаций, и что в то время казалось возможным для корректировки, выдержало испытание временем и показало (показывает) интеллектуальную силу учёной элиты Беларуси 1920-х гг., определившей пути развития научного знания, актуальные по-прежнему и для современных исследователей.

Литература

1. Бабак, Г. Атлантида советского нацмодернизма / Г. Бабак, А. Дмитриев. – М. : Новое литературное обозрение, 2021. – 784 с.
2. Вознесенский, А. Метод изучения литературы / А. Вознесенский // Труды белорусского Государственного университета в Минске. – Минск : Государственное Издательство Белоруссии, 1922. – С. 129–139.
3. Ивановский, В. Н. Из лекций по методологии науки. К методологии математических наук / В. Н. Ивановский // Працы Беларускага Дзяржаўнага Універсітэту ў Менску. – № 17–18. – С. 3–32.
4. Курилов, В. Литературоведение: метанаучные и теоретические проблемы / В. Курилов. – Ростов н/Д ; Таганрог : Южный федеральный университет, 2020. – 412 с.

5. Працы Першага Усебеларускага Краязнаўчага з'езду, 7–11 лютага 1926 году / Ін-т беларус. культуры ; Цэнтр. бюро краязнаўства ; адк. рэд. А. Смоліч. – Менск : ІБК, 1926. – 83 с.
6. Шаламов, В. Воспоминания / В. Шаламов. – М. : Олимп ; Астрель ; Аст, 2001. – 384 с.

Гурко А.У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЗЕЙНАСЦЬ ІНБЕЛКУЛЬТА Ў ПРАЦАХ В. К. БАНДАРЧЫКА

Васіль Кірылавіч Бандарчык, член-карэспандэнт НАН Беларусі, з'яўляецца заснавальнікам школы беларускай этналогіі. Ён распрацаваў шэраг тэарэтычных праблем этналогіі, сярод якіх важнае месца займае гісторыяграфія беларускай этнаграфіі і фалькларыстыкі. Вельмі важным для этналагічнай навукі стала выданне кнігі В. К. Бандарчыка па гісторыі этналагічнага вывучэння, якая выйшла асобным трэцім томам серыі “Беларусы” (“Беларусы”. Т. 3. Гісторыя этналагічнага вывучэння. Мн., 1999). Гэта – абагульняючая праца аб гістарыяграфічнай спадчыне беларускай этналагічнай навукі з часоў яе ўзнікнення і да канца XX ст. У 2020 г. да 100-годдзя з дня нараджэння Бандарчыка В. К. былі выдадзены “Выбраныя працы па гістарыяграфіі этнагенезу і этнічнай гісторыі беларусаў”.

У гэтых працах В. К. Бандарчыкам значная ўвага надаецца гісторыі развіцця беларускай этналагічнай школы ў 1920–1930-х гг., а таксама стварэнню і развіццю этналогіі ў Інстытуце беларускай культуры, на падставе архіўных матэрыялаў з Галоўнага архіва НАН Беларусі. Разгляду гэтых пытанняў прысвечана глава V “Этнаграфічнае вывучэнне Беларусі ў 20–90-х гадах XX ст.” трэцяга тома “Беларусы”, а таксама раздзел у кнізе “Выбраныя працы па гістарыяграфіі этнагенезу і этнічнай гісторыі беларусаў” [1, с. 259–284; 2, с. 283–297]. Васіль Кірылавіч Бандарчык удзяліў значную ўвагу дзейнасці этнаграфічнай секцыі Інбелкульту. Ім былі разгледжаны праблемы метадалогіі беларускай этнаграфіі 1920-х гг., метадыкі збору палявога этнаграфічнага матэрыяла па матэрыяльнай і духоўнай культуры, па старажытных грамадскіх установах і звычайнаму праву, жывой беларускай мове, вывучэнне народных свят і сістэматызацыя сабраных матэрыялаў па беларускаму фальклору, даследаванні прыкладнога мастацтва і распрацоўка пытанняў этнаграфіі іншых народаў Беларусі (яўрэяў, палякаў, літоўцаў, латышоў, татар, цыган), а таксама былі прааналізаваны антрапалагічныя даследаванні насельніцтва Беларусі.

В. К. Бандарчыкам падрабязна разглядаецца гісторыя стварэння Інстытута беларускай культуры ў 1922 г. Напачатку Інбелкульт уключаў у сябе дзве секцыі – гуманітарную і прыродазнаўчую. Гуманітарная секцыя была раздзелена на камісіі: слоўнікавую, тэрміналагічную і літаратуразнаўчую, якія займаліся побач з філалагічнымі і некаторымі этнаграфічнымі пытаннямі. У сакавіку 1924 г. у Інбелкульце былі створаны новыя секцыі: прыродна-геаграфічная, мастацтва, права, педагогікі, сацыяльна-эканамічная і інш. Пры гэтым асноўная частка этнографаў уваходзіла ў прыродна-геаграфічную секцыю Інбелкульту, што, на погляд В. К. Бандарчыка, супярэчыла задачам этнаграфіі як грамадскай навукі. Таму ў пачатку чэрвеня 1924 г. група этнографаў гэтай секцыі на чале з І. А. Сербавым на сваёй нарадзе ўнесла прапанову аб стварэнні асобнай этнаграфічнай секцыі Інбелкульту [2, с. 286–287].

Аналізуючы матэрыялы, якія захоўваюцца ў Галоўным навуковым архіве Беларусі, В. К. Бандарчык цытуе наступную пастанову нарады этнаграфічнай секцыі: “Прымаючы пад увагу, што этнаграфія па сутнасці сваіх заданняў знаходзіцца ў большай сувязі з сацыяльна-гістарычнымі навукамі, увайсці ў гісторыка-археалагічную секцыю для распрацоўкі пытанняў этнаграфіі Беларусі”. Вынікам гэтых арганізацыйных пераўтварэнняў стала “выяўленне і падлік беларускіх працаўнікоў у галіне этнаграфіі Беларусі”, а таксама разгортванне этнаграфічнай працы на ўсёй тэрыторыі Беларусі. В. К. Бандарчык цытуе вышэйзгаданую пастанову: “У прыватнасці, М. Е. Каршукову было даручана арганізаваць этнаграфічную секцыю пры навуковым гуртку па вывучэнню

Гомельшчыны, І. А. Сербаву – наладзіць этнаграфічную працу на Магілёўшчыне, М. В. Мялешку – на Віцебшчыне, С. М. Мялешку – арганізаваць групу этнографіаў пры Мінскім калектыве настаўнікаў-беларусазнаўцаў, П. В. Харламповічу – распрацаваць праект плана этнаграфічнага аддзела Дзяржаўнага музея. Акрамя гэтага, нарада даручыла І. А. Сербаву распрацаваць план і метады працы па збіранню этнаграфічнага матэрыялу, а М. В. Мялешку – праграму па вывучэнню матэрыяльнага быту Беларусі. Былі таксама прыняты меры па разгортванню папулярызатарскай работы ў галіне этнаграфіі, у першую чаргу ў мясцовым друку” [2, с. 287].

16 чэрвеня 1924 г. на пасяджэнні гісторыка-археалагічнай секцыі была прынята пастанова аб далучэнні этнографіаў да гэтай секцыі. Сумесная праца этнографіаў з членамі гісторыка-археалагічнай секцыі працягвалася нядоўга. Па новаму статуту Інбелкульта была створана самастойная этнаграфічная секцыя. Яна была зацверджана 30 сакавіка 1925 г. Старшынёй секцыі з’яўляўся С. Кацэнбоген, сакратаром – І. Сербай, членамі секцыі – А. Сержпутоўскі, П. Дземідовіч, А. Палес, А. Грыневіч, К. Кернажыцкі, Н. Ціхановіч і інш. [2, с. 287]

В. К. Бандарчык, цытуючы архіўныя матэрыялы, прыводзіць цікавыя звесткі аб дыскусіях на паседжаннях гэтай секцыі. Так, на агульным сходзе этнаграфічнай секцыі 3 чэрвеня 1925 г. І. А. Сербай, выступаючы ў дыскусіі, падкрэсліваў, што не трэба этнаграфію зводзіць толькі да апісальніцтва ці лічыць яе часткай іншых навук: “Этнаграфія – самастойная навука, яна павінна ахапіць усебаковае вывучэнне народа, яго фізічнай прыроды, быту і культуры духоўнай і матэрыяльнай”. Вучоныя абгрунтоўвалі асобныя задачы этнаграфіі на шляху будаўніцтва сацыялістычнага грамадства (вывучэнне новага быту вёскі, барацьба з рэлігійнымі забабонамі). Так, у сваім дакладзе М. В. Мялешка сцвярджаў, што “перад этнографамі Беларусі стаіць новае заданне, якое высоўваецца самім жыццём, – паставіць этнаграфічную працу ў такія каляіны, каб яна мела ўхіл больш жыццёвы, каб этнаграфія не замыкалася толькі ў тэарэтычных развагах, а магла прынесці практычную карысць савецкаму будаўніцтву. У стары напрамак працы мы павінны ўнесці пэўныя карэктывы і папраўкі” [2, с. 288].

Як адзначае В. К. Бандарчык, этнаграфічныя веды М. В. Мялешка падзяліў на тры раздзелы: народнае мастацтва, духоўная творчасць і матэрыяльны быт народа. В. К. Бандарчык прыводзіць класіфікацыю галін этнаграфіі, выкананую М. Мялешкай: “Знаўцы народнага мастацтва могуць дапамагчы развіццю тэатральнага, музычнага, выяўленчага мастацтва. Фалькларысты павінны падняць на пэўны ўзровень выкладанне вуснапаэтычнай творчасці ў вучэбных установах. Вывучэнне народных вераванняў, светапогляду дапаможа барацьбе з рэлігійнымі перажыткамі. Але самай вялікай задачай этнаграфіі з’яўляецца вывучэнне матэрыяльнага быту народа. У дарэвалюцыйны час на гэты бок быту народа звярталася параўнальна мала ўвагі з прычыны, што ў той час “нельга было адчыняць заслону на сапраўды бедны стан эксплуатаемага народа...”. Займацца матэрыяльным бытам беларускага народа было б справай рызыкаўнай для этнографіаў. Раскрываючы прыкладныя задачы этнаграфіі, Мялешка падкрэсліваў, што, вывучаючы працэсы і прылады працы, дамашні быт, жыллё, ежу, землеўпарадкаванне, этнографы могуць даць дзяржаўным і гаспадарчым арганізацыям усе неабходныя звесткі, якія дапамогуць перабудове быту на новы лад” [2, с. 288–289].

Як адзначае В. К. Бандарчык, члены этнаграфічнай секцыі займаліся вывучэннем разнастайных пытанняў беларускай этнаграфіі і фальклору. У прыватнасці, пад кіраўніцтвам членаў секцыі студэнты Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта падрыхтавалі даклады “Факты перажыткаў першабытнай культуры ў абрадах беларусаў”, “Купалле”, “Беларускія Дзяды і Прадзедкі”, “Талаўныя ўборы беларускай жанчыны” і інш. Вывучэннем беларускай казкі займалася Ю. Бібіла. Асобна В. К. Бандарчыкам адзначаецца манаграфічная праца “Вічынскія паляне” І. А. Сэрбава, падрыхтаваная ў канцы 1925 г. В. К. Бандарчыкам падрабязна апісваюцца і іншыя напрацоўкі вучонага, які вёў работу па вывучэнню антрапалагічных асаблівасцей беларусаў у раёне Мінска і

сярэдняга Сожа, зрабіў этнаграфічныя здымкі тыпаў касцюмаў, жаночых убораў і розных прадметаў быту і народнага мастацтва, запісаў на фанограф бытавыя песні вясны, лета, восені і зімы; мелодыі беларускіх народных танцаў, выкананыя на дудцы, свірэлі і пастуховай трубе. Акрамя гэтага, Сербай сабраў калекцыю прадметаў (звыш 200) беларускага нацыянальнага адзення, галаўных убораў, тканін і ўзораў на іх [2, с. 289].

Вялікую цікавасць для гісторыі навукі ўяўляе план работы секцыі этнаграфіі на 1925/26 акадэмічны год, які быў складзены І. А. Сербавым і змешчаны В. К. Бандарчыкам у згаданых працах. Першачарговай задачай секцыі ставіўся збор этнаграфічных матэрыялаў па матэрыяльнаму быту (заняткі, жыллё, прылады працы, адзенне, упрыгожанні, ежа і напіткі), па духоўнай культуры (вывучэнне светапогляду народа, яго псіхалогіі, звычаяў, абрадаў і вераванняў), па старажытных грамадскіх установах і звычайнаму праву, жывой беларускай мове, вывучэнне народных свят і прывядзенне ў парадак сабраных матэрыялаў па беларускаму фальклору. Асобнымі пунктамі ў плане былі вылучаны прыкладное мастацтва і распрацоўка пытанняў этнаграфіі іншых народаў Беларусі – яўрэяў, палякаў, літоўцаў, латышоў, татар, цыган. Акрамя гэтага, планам прадугледжваліся і антрапалагічныя даследаванні насельніцтва Беларусі [2, с. 289].

В. К. Бандарчык робіць выснову, што ў той час этнаграфія ўключала ў сябе акрамя чыста этнаграфічных пытанняў яшчэ і антрапалогію, фалькларыстыку, народнае мастацтва ў шырокім сэнсе (выяўленчае, песеннае, тэатральнае і інш.). Аб'ектам вывучэння этнографаў па-ранейшаму было сельскае насельніцтва. Аб вывучэнні быту рабочага класа размова пачала весціся некалькі пазней, у 1926 г.

Васілём Кірылавічам Бандарчыкам адзначаецца вялікая збіральніцкая работа, разгорнутая этнографамі ў 1920-я гг. Так, па яго звесткам, у 1921 г. пастановай ЦК ССРБ была арганізавана першая этнаграфічная экспедыцыя на чале з мастаком Д. І. Полазавым, якая абследавала Слуцкі павет. Шматлікія этнаграфічныя калекцыі, сабраныя для Усесаюзнай сельскагаспадарчай выстаўкі у 1923 г., папоўнілі этнаграфічныя аддзелы музеяў Мінска, Віцебска, Магілёва. Вялікая работа па збору этнаграфічных калекцый у выніку правядзення 5 экспедыцый па абследаванні Ігуменскага, Слуцкага, Лагойскага, Бабруйскага павеатаў, у якіх прынялі ўдзел А. Шлюбскі, М. Мялешка, А. Азбукіна, Д. Жылуновіч, Л. Дашкевіч (фатограф), Н. Азбукін. У 1924 г. А. К. Сержпутоўскі і кампазітар Я. В. Прохараў правялі экспедыцыю ў Горацкі, Чавускі, Мсціслаўскі, Клімавіцкі паветы з мэтай вывучэння вуснапаэтычнай і народна-музычнай творчасці беларусаў. У 1925 г. І. А. Сербай правёў вялікую этнографа-археалагічную экспедыцыю на Магілёўшчыну, у вобласць сярэдняга Дняпра і Сожа. У гэтым жа годзе мастаком Беларускага дзяржаўнага музея М. М. Філіповічам была праведзена экспедыцыйная паездка па Мазырска-Тураўскаму Палессю. У 1926 г. секцыяй этнаграфіі былі арганізаваны дзве буйныя экспедыцыі: пад кіраўніцтвам І. А. Сэрбава – для вывучэння паўночнай мяжы рассялення беларусаў і пад кіраўніцтвам А. К. Сержпутоўскага – для даследавання паўднёва-ўсходняй мяжы. У выніку, як падкрэслівае В. К. Бандарчык, у 1920-я гг. была сабрана вялікая колькасць прадметаў быту, этнаграфічных апісанняў і фальклорных твораў, укамплектаваны этнаграфічныя аддзелы музеяў Беларусі і створана надзейная база для вывучэння матэрыяльнай і духоўнай культуры беларускага народа [2, с. 290–291].

Разглядаючы далейшы лёс структурных пераўтварэнняў Інбелкульта, В. К. Бандарчык паведамляе аб тым, што ў 1926 г. секцыя этнаграфіі была ўключана ў склад сацыяльна-гістарычнай секцыі, якая аб'яднала гісторыкаў, археолагаў, этнографаў. У 1927 г. быў прыняты новы статут Інбелкульта. Усе камісіі секцыі былі згрупаваны ў два аддзелы: аддзел прыроды і гаспадаркі і аддзел гуманітарных навук. Акрамя гэтага, былі створаны два нацыянальныя сектары – яўрэйскі і польскі. Аддзелы інстытута аб'ядноўвалі 17 кафедраў, у тым ліку кафедра этнаграфіі і 23 пастаянныя камісіі. Пры кафедры этнаграфіі працавалі дзве камісіі: Камісія па вывучэнню быту і матэрыяльнай культуры на чале з І. А. Сербавым і Камісія па вывучэнню фальклору на чале з М. М. Пятуховічам. Інстытут

беларускай культуры праіснаваў да канца 1928 г. У кастрычніку 1928 г. пастановай Урада БССР Інбелкульт быў рэарганізаваны ў Беларускую акадэмію навук, афіцыйнае адкрыццё якой адбылося 1 студзеня 1929 г.

В. К. Бандарчык робіць выснову, што адкрыццё АН БССР было вялікім святам не толькі для вучоных рэспублікі, але і для ўсяго народа. Структура Акадэміі навук у пачатку прыняцтва мала чым адрознівалася ад структуры Інбелкульту (па статуту 1927 г.). Этнаграфія па-ранейшаму была прадстаўлена кафедрай, якая падраздзялялася на камісіі. Этнаграфічныя матэрыялы ў 1920-х гг. друкаваліся ў часопісе “Наш край”, у газеце “Савецкая Беларусь”, у часопісах “Польмя”, “Маладняк”, у акруговых і раённых часопісах краязнаўчых арганізацый – “Віцебшчына”, “Магілёўшчына”, “Барысаўшчына” і інш. [2, с. 296–297]

В. К. Бандарчык, звяртаючыся да агульнай ацэнкі этнаграфічнай працы ў Беларусі ў 1920-х гадах, сцвярджае, што “за кароткі тэрмін была праведзена вялікая работа па назапашванню матэрыялаў, рабіліся пэўныя крокі і ў даследаванні сабраных матэрыялаў” [2, с. 297].

Дзейнасць этнаграфічнай секцыі Інбелкульту мела вялікае значэнне для далейшага развіцця этнаграфіі і краязнаўства Беларусі ў наступныя гады.

Літаратура

1. Беларусы : [у 13 т.] / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларуская навука, 1995–2012. – Т. 3 : Гісторыя этналагічнага вывучэння / В. К. Бандарчык. – 1999. – 365 с.
2. Бандарчык, В. К. Выбраныя працы па гістарыяграфіі этнагенезу і этнічнай гісторыі беларусаў (да 100-гадовага юбілею) / уклад. : А. У. Гурко, С. У. Грунтоў ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларуская навука, 2020. – 429 с.

Духан І.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПОЛИЛОГ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИНБЕЛКУЛЬТА

Линия полилога культурных тенденций выделяла методологию Инбелкульту на фоне институциональных проектов исследования культурных практик после первой мировой войны.

Сформулированное Гегелем понимание культурного многообразия исторических форм как проявления их конкретности получило развитие в исследованиях историков культуры XIX – начала XX века, сконцентрировавшихся на национальном, локальном, конкретном. При этом взаимодействие этого осознанного многообразия конкретного в проектах *Historia universalis* получило те формы полилога, «разговора многих», которые были намечены в лекциях по философии истории Гегеля. В противодействие этому, в культурном ландшафте Европы военного (1914–1918 гг.) и послевоенного времени национально-изолирующие культурные настроения усилились и обострились как в авангардном, так и в консервативном спектрах культур. В европейском авангардизме 1914–1918 гг. образы поэтического авангарда довоенного десятилетия сменились практикой взаимодействия искусства и национальных политических доктрин, что сильно повлияло на творчество футуристов и кубистов военного и послевоенного времени. Пионером исследований воздействия национально-политических доктрин военной эпохи на искусство авангарда стали работы Кеннета Сильвера [1], затем активно развитые в исследованиях Дэвида Коттингтона [2] и др.

На этом фоне националистических дискурсов послевоенное стремление вернуть авангарду его многонациональный синкретизм было скорее вызовом, нежели нормальным

жестом. Вызовом, в частности, стало издание Ильей Эренбургом и Эль Лисицким международного обозрения искусств «Вещь. Gegenstand. Objet» в 1922 году. Хотя удалось опубликовать лишь два выпуска (три номера) альманаха, он вызвал бурный интерес и критику как в западной, эмигрантской, так и российско-советской культуре. «Вещь» объединила лидеров европейского и русско-советского авангарда и с наибольшей силой выразила идею интернационального сотрудничества в мире разъединенной послевоенной культуры Европы. «Вещь. Gegenstand. Objet», издававшаяся на русском, немецком и французском языках, в первом же номере обратилась к европейскому авангарду с призывом диалога: «Семь лет отъединенного бытия показали, что общность заданий и путей искусства различных стран не случайность, не догма, не мода, но неизбежное свойство возмужалости человечества. Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, пережившей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минуя разность психологии, быта и экономики строители нового мастерства кладут верный склеп «Вещь» – стык двух союзных окопов» [3]. Необходимо ощутить интонацию этого смелого и отнюдь не гарантированного общим пониманием сигнала на фоне авангардных «национализмов» рубежа 1910–1920-х. Журнал был открыт сложному диалогу, предоставляя свои страницы для публикаций лидерам европейских авангардных «линий», иногда безразличных или оппозиционных друг к другу. Виктор Шкловский, Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Жюль Ромен, Альберт Глез, Тео Ван Дубсбург, Фернан Леже, Жак Липшиц, Ле Корбюзье и другие писали в первый выпуск, объединивший первый и второй номера «Вещи» [4]

Несколько менее манифестационно возрождались тенденции культурного универсализма в послевоенной консервативно-либеральной художественной теории и практике [5]. В этой перспективе опыт Инбелкульта оказался примечательным. Разумеется, исследование физиогномики белорусской культуры во всех ее проявлениях стало главной линией Инбелкульта. В этом Институт «догонял» то исследование и конструирование национальных культурных миров, которое в европейской науке произошло от романтиков до *Gründerzeit*. Однако при этом исследование национальных культурных эйдосов и форм в Инбелкульте развивалось в формах полилога. Полилог – речь многих, когда роль говорящего переходит от одного лица к другому, иначе полилог превращается в монолог. Мы имеем ввиду не столько организационное присутствие в Институте польской и еврейской секций, но собственно строй, модус исследовательского дискурса. Полилог уже на самых ранних этапах развития Инбелкульта и БГУ стал линией аналитики ансамблей культурных практик. Примером могут послужить штудии Николая Николаевича Щекотихина.

Вскоре по прибытии в Минск молодой исследователь публикует статью об иллюстрациях немецко-польского живописца и графика XVIII века Даниэля Ходовецкого [6], во многом продолжающие его московские штудии. В московских «декадентских» кругах юный Щекотихин был уже достаточно знаменит своей эрудицией, знанием языков. В 1918 г. в московской «Альционе» он выпускает небольшую работу о тонком лирически-модернистском швейцарском живописце и графике Феликсе Валлоттоне. В статье о Ходовецком Щекотихин демонстрирует способность к выразительному и пластичному искусствоведческому анализу, оригинальность и самостоятельность в постановке проблемы. Рассматривая творчество этого известного в свое время нарративно-занимательного мастера, он выбирает тот цикл – иллюстрации к «Буре» Шекспира, где поверхностная нарративность визуального языка художника сталкивается с бесконечностью трагедии. Эта способность исследователя к свободному и смелому раскрытию традиционных художественных форм, пластика анализа станет важнейшей чертой при обращении Щекотихина к *terra incognita* искусствознания – старому и новому белорусскому искусству. В очень краткий отрезок времени, на протяжении 1920-х годов Щекотихин конструирует «феноменальный мир» белорусского искусства, понимая его как

выражение полилога многообразия сконцентрированных в нем культурных миров, в их конкретности. Это стало возможным на платформе уникальной эрудиции исследователя в истории византийского и европейского искусства, и его мастерства точных характеристик особенностей конкретных форм.

После «первичного накопления» и атрибуции нового для исследователя материала искусства Беларуси, исследовательский стиль Н. Н. Щекотихина вновь обретает ту пластичность и точность характеристики, которая характеризовала его работы по искусству Запада. В исследовании минской архитектуры XVII–XVIII вв. он выявляет своеобразие локальной архитектуры в специфически точном соответствии ландшафту и мастерстве компоновки зданий в живописные группы. При этом автор справедливо характеризует минские храмы и дворцы как основанные на типизированных архитектурных формах барокко, а не на создании индивидуальных архитектурных образов. В этом, следует отметить, проявляется генеративная черта архитектурного творчества барокко и классицизма в Беларуси. При использовании известного типизированного вокабуляра форм архитекторы находили удивительно точные решения в постановки объектов в ландшафте, что мы обнаруживаем: от гродненского барокко – до посадки простых универсальных классицистических объемов в Воложине начала XIX века. Точность и свобода определения пластики образа проявилась в *opus magnum* Щекотихина – «Очерках к истории белорусского искусства» и статье о белорусском искусстве в Большой Советской энциклопедии.

Конструирование национальной истории и феноменологии белорусского искусства стало основным устремлением искусствоведческого поиска Щекотихина, в котором исследователь намечает проект искусства Беларуси как «снятия» полилога культур. Один из первых подходов к этой задаче, еще в достаточно жестких бинарных формах, можно найти в его рефлексии на первую всебелорусскую художественную выставку, открытую 5 декабря 1925 года. Акцент полилога содержался уже в самом названии выставки – *Першая Усебеларуская выстаўка*, в котором акцентировалась объединяющая интенция, интегрирующая белорусское, еврейское и польское в стихию *усе-беларускага*.

В статье, написанной по мотивам выставки, Щекотихин определяет специфику искусства Беларуси через соотнесение образа, ландшафта и художественного стиля, соотнося творчество белорусских и еврейских художников Беларуси. Здесь способ его определения *белорусского* уже получает конфигурацию полилога, однако конструкты этого полилога выражены предельно жестко. Щекотихин предпринимает количественную типологизацию произведений, имеющих отношение к Беларуси. Он отмечает, что «з агульнага ліку 877 экспанатаў, змешчаных у першым, чыста мастацкім аддзеле выстаўкі, тыя ці іншыя адносіны да Беларусі маюць 414 нумароў, што складае ледзь не палову ўсіх прадстаўленых на выстаўцы прац (дакладней – 47,2 проц.). прымаючы пад увагу амаль поўную неарганізаванасць нашых мастакоў, адсутнасць сталага кіраўніцтва іх творчай працы, а таксама адсутнасць якіх-небудзь «праграмных» групак – процэнт гэты трэба лічыць бадай што нечакана высокім».

Далее исследователь предпринимает типологизацию мотивов внутри образа белорусского: виды белорусских городов – 96 работ, сельские пейзажи – 80 работ, белорусские типы – 55 работ, еврейские типы – 48 работ, портреты белорусских и еврейских политических, общественных и культурных деятелей – 32 работы, мотивы белорусского народного быта – 29 работ, фабрики и рабочая жизнь – 23 работы, стилизация белорусского народного и древнего орнамента – 17 работ, мотивы еврейского народного быта – 14 работ, история Беларуси и белорусское революционное движение – 13 работ, композиции по темам белорусского народного творчества – 7 работ [7].

Тонкий интерпретатор, Щекотихин выделяет творчество художников «внетипологической» линии, прежде всего Михаила Филипповича, в своих работах претворяющих экзистенциальное переживание *белорусского*. Однако основой для определения *белорусского* в этой ранней статье становится «количественная типология»

видов, мотивов, типов, бытовых образов и других образов реального, данная в аспекте белорусского и еврейского жизненного мира. Так движение к *белорусскому* на самом раннем этапе начинается у исследователя сквозь контрапункт двух реалий – белорусской и еврейской – полилог, во многом характеризующий именно культурно-историческую ситуацию Беларуси. Щекотихин, наверное, ощутил тот особенный белорусско-еврейский воздух, который выделял Беларусь – душу черты оседлости – посреди иных регионов Российской империи и СССР. Это обстоятельство отразилось и в деятельности еврейской научной секции Инбелкульта, и в трудах Белорусского государственного университета, посвященных еврейской культуре, например, в цикле статей Н. М. Никольского о керубах в Библии, магической литературе в книгах псалмов и др. В белорусских культурных исследованиях 1920-х годов еврейские контексты и темы присутствовали как некий естественный компонент – качество, позднее утраченное.

Постепенно Щекотихин движется к реконструкции сложной пластики полилога культур в основе «синтетической формы» белорусского искусства, достигая в этом мастерства в «Очерках к истории белорусского искусства».

Историческая физиогномика белорусского искусства прорисовывалась Щекотихиным *sub specie* модернистской задачи формирования нового белорусского искусства. В очерке творчества Михаила Филипповича искусствовед очертил задачи конструирования белорусского искусства: «Варта ўвагі, пры гэтым, што папярэдняя эпоха свядомага беларускага адраджэння, якая амаль што дваццаці год так многа зрабіла ў справе пашырэння і ўмацавання новае беларускае літаратуры, публіцыстыкі, тэатру, ды й наогул у справе абуджэння нацыянальнае свядомасці беларускіх працоўных мас – зусім не кранула, амаль што, нашых прасторавак мастацтваў, у галіне якіх Беларусь як быццам апынулася перад аркушам чыстае паперы, прыгодным для напісання на ім усяго, што патрэбна і пажадана <...> Усю працу тут трэба было пачынаць нанова» [8].

Ход размышлений Щекотихина был действительно модернистским – от радикального проекта белорусского искусства, по существу доселе не бывшего – модернистское «творю новые небеса и новую землю» – к его исторической контекстуализации. Наш автор сразу же дистанцируется от одномерных методик, связывающих истоки национального стиля с народным искусством, орнаментом или декоративным началом: «Але задача гэтая была нялёгкая. Справа была тут ня ў тым, як гэта думалі некаторыя, - каб утварыць ці вышукаць нейкі штучны стыль у выяўленчым мастацтве, дапасаваўшы да яго назву "беларускага стылю", або беспасрэдна перанесці ў наша сучаснае, гэтак званае, "індывідуальнае" мастацтва мотывы народнага вясковага орнаменту. Спробы ў гэтым напрамку рабіліся, ня прыводзячы, аднак, да жаданых дадатных вынікаў, бо, як дасяціцца выславіўся нехта, "аздобіць ангельскі фрак беларускім паяском – яшчэ ня значыць стварыць беларускае мастацтва". Апошняе паняццё трэба было разумець значна шырэй, у поўным яго абхвате, і гэта заўсёды трэба было прымаць пад увагу, калі мы ставілі пытаньне аб беларускім стылі. Трэба было імкнуцца, каб у спагадных паслярэвалюцыйных умовах стыль гэты ўтвараўся і апрацоўваўся арганічна ў працэсе заканамернага выяўлення рэвалюцыйных і нацыянальных элементаў у формах выяўленчага мастацтва, аналагічна таму, як гэта часткова ўжо рабілася ў галінах літаратуры і тэатру. І наша задача была не ў тым, каб прымусова выклікаць гэты працэс да жыцця, бо самыя запатрабаванні жыцця ўжо выклікалі яго без нашага ўдзелу, - але у тым, каб па магчымасці дапамагчы гэтаму працэсу, выявіць яго рэальны грунт» [9].

И далее исследователь настойчиво дистанцируется от локализации «белорусского искусства» в местной традиции и других одномерных определений «белорусского искусства», характерных для исторической культурологии XIX века: «самы тэрмін разумеўся па-рознаму. Найбольш пашыраным і зусім няправільным яго разуменнем была думка, што беларускае мастацтва абмяжоўваецца так званым народным, гэта значыць вясковым мастацтвам, што па-за межамі вясковае разбярнае, тканнае і вышыўное орнаментыкі быццам няма нічога, у чым адбываўся б беларускі нацыянальны стыль. У

нашай мастацкай гісторыі апошняга сталецця гэтая думка знаходзіла сабе вядомыя падставы, але яна непажадана звужвала межы нацыянальнага беларускага мастацтва і зусім не адпавядала рэчаіснасці, калі праблему беларускага мастацтва ў яе гістарычным разрэзе»^{10]}

Исследовательский поиск Щекотихина как раз и состоял в том, чтобы отойти от определений национальной формы как «орнамента» и других формально-одномерных категорий и наметить сложные перспективы вызревания белорусского искусства в скрещении иных культур и преодолении этой пуповины рождения. Его метод можно охарактеризовать как бриколаж, что получит выразительное преломление в «Очерках к истории белорусского искусства».

Действительно, в «Очерках» автор выстраивает сложный палимпсест исторического белорусского искусства, в котором национальная форма выкристаллизовывается в перекрестном полилоге культур. Здесь нет той аффирмации «национальной формы», которая в 1910–1920-е гг. присуща многим западным исследованиям. Напротив, пластично и тонко наш автор обыгрывает постепенное преломление культурных линий в «белорусское искусство». Его апогеем он полагает «белорусскую готику»: «бізантыйская схэма плану, готыцкая цытадельная канструкцыя, дэталі, пазычаныя з драўлянага дойдліства, - усе гэта злівалася тут у адно гарманічнае цэлае, стылічна цалкам закончанае» [11].

Этим выводам Щекотихина о белорусском предшествовал сложный и многосторонний анализ эволюции готического храма на белорусских землях и в Вильно – от храма св. Николая и группы бернардинских костелов в Вильно до церкви Благовещения в Супрасле. В контекст исследования вводятся немецкие и польские готические аналоги, воздействие замкового зодчества, элементы деревянной архитектуры. Наш автор точно определяет характер пространственности белорусских готических храмов, особенности рисунка и пластики декоративных деталей. «Суждение глаза» предшествует определениям формы, и только последовательно трансформировав натурные наблюдения в формальный и структурный анализ, Щекотихин именно в отношении «белорусской готики» говорит о «синтетической форме», завершившей поиски четырехбашенного готического храма в полилоге его культурных претекстов [12].

Полилог стал неотъемлемой линией методологии Щекотихина, видевшего физиогномику белорусского сквозь взаимодействие породивших ее культурных стихий. Этот полилог в искусствоведческом дискурсе Инбелкульты, основанный на детальном понимании предшествовавших европейских, византийской и русской культур, был прерван в конце 1920 – начале 1930-х годов. Уже в книге об изобразительном искусстве Беларуси, опубликованной Изогизом в Москве и Ленинграде, ее автор точно в духе времени требует борьбы с великодержавным шовинизмом и с контрреволюционным национал-демократизмом. Он делает парадоксальное утверждение: «Смычка белорусских национал-демократов с великодержавными шовинистами особенно ярко выразилась в области архитектуры», и в этот сложноопределимый анклав автором был внесен и Н. Н. Щекотихин [13]. У автора исчезает и атрофируется пластика и сложность искусствоведческой речи Щекотихина, трансформируясь в идеологические формулировки. В этой перспективе полилог как основа искусствоведческого дискурса в отечественной науке об искусстве ясно укладывается в одно послереволюционное десятилетие.

Літаратура

1. Kenneth, E. Silver. Esprit de corps : the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914–1925 / E. Silver. Kenneth. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 1989.
2. Cottington, D. Cubism in the shadow of war / D. Cottington. – Yale University Press, 1998.
3. Вещь. Gegenstand. Objet. – N 1–2. – 1922. – С. 1.
4. Dukhan, I. Transnationale Öffentlichkeit und Dialog im Russischen Berlin. Die Avantgarde-Zeitschrift Vešč – Gegenstand – Objet / I. Dukhan, S. Marten-Finnis // Osteuropa. – 2008. – Мдрз. – S. 37–49.
5. Люббе, Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем / Г. Люббе. – М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2020.

6. Щекатихин, Н. Н. Иллюстрации Даниэля Ходовецкого к «Буре» Шекспира / Н. Н. Щекатихин // Працы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэту. Les Annales de l'Universite de Minsk. – Минск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1923. – № 4–5, ч. 2. – С. 134–149.
7. Шчакаціхін, М. «Матывы краязнаўства ў нашым сучасным мастацтве» (3 вынікаў Усебеларускай выстаўкі) / М. Шчакаціхін // Наш край. – Менск : Інстытут Беларускай Культуры, 1926. – № 2–3. – С. 17–18.
8. Шчакаціхін, М. На шляхах да новага беларускага мастацтва: (Нарысы творчасці Міхася Філіповіча) / Шчакаціхін, М. // Полымя. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1927. – № 2. – С. 164.
9. Беларускае мастацтва да 10-гадовага юбілею Кастрычніка // Полымя. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1927. – № 7. – С. 189.
10. Беларускае мастацтва да 10-гадовага юбілею Кастрычніка // Полымя. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1927. – № 7. – С. 190.
11. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва // Даследчы інстытут для вывучэння мастацтва. Камісія гісторыі мастацтва. – Менск : Інстытут беларускай культуры. – Т. 1. – С. 269.
12. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва // Даследчы інстытут для вывучэння мастацтва. Камісія гісторыі мастацтва. – Менск : Інстытут беларускай культуры. – Т. 1. – С. 270.
13. Кастелянский, А. Изобразительное искусство БССР / А. Кастелянский. – М.-Л. : Изогиз, 1932. – С. 22.

Канстанцінава Т.Л.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЗЕЙНАСЦЬ ІНБЕЛКУЛЬТА ЯК ПАЧАТАК ПЛАНАМЕРНАЙ ПРАЦЫ ПА МУЗЫЧНА-ЭТНАГРАФІЧНЫМ ДАСЛЕДАВАННІ ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ПЕРШАГА ЎСЕБЕЛАРУСКАГА КРАЯЗНАЎЧАГА З'ЕЗДУ)

Музычна-этнаграфічныя палявыя даследаванні, якія належаць да сферы практычнай этнамузыкалогіі, складаюць неад'емную частку навуковых распрацовак па праблемах традыцыйнай музычнай культуры, іх факталагічную базу. Вопыт правядзення такіх даследаванняў у галіне беларускай этнамузыкалогіі, пачынаючы з другой паловы ХХ ст., атрымаў глыбокае і рознабаковае асэнсаванне [3]. У той жа час перыяд 1920-х – 1940-х гг. раскрыты толькі ў межах агульнай гісторыі этнамузыкалогіі [1]. Аднак яго значэнне як пачатку планамернай працы па музычна-этнаграфічным абследаванні тэрыторыі Беларусі патрабуе акцэнтацыі.

У гісторыі музычна-этнаграфічных палявых даследаванняў беларускіх тэрыторый можна вылучыць шэраг этапаў, кожны з якіх пашырае збіральніцкую працу новымі накірункамі, падыходамі і формамі. Першы – пачатковы – звязаны з фіксацыяй з часоў сярэднявечча (выпадкавай альбо ўсвядомленай) звестак пра музычны побыт і музычныя традыцыі беларусаў. Як даводзіць Т. Якіменка, “упамінанні аб беларускай народнай песні можна знайсці ў такіх ранніх пісьмовых крыніцах, як аратарская проза філасофскіх разважанняў-пропаганды (“Слоў”) Кірыла Тураўскага (XII ст.), летапісы і хронікі XII–XIV стст., дзелавыя паперы XIV–XVI стст. Подых беларускай песеннай творчасці чутны і ў помніках беларускай сярэднявечнай мастацкай літаратуры, сярод якіх – выдатная паэма Н. Гусоўскага “Песня пра зубра” (“Carmen de bisontis”. Krakow, 1523)” [1, с. 9–10].

Да другога этапу можна аднесці фіксацыю саміх узораў народнай песеннай творчасці беларусаў, якое паступова разгортвалася ў XIX ст. У апублікаваных запісах напачатку пераважалі паэтычныя тэксты песень. Уключэнне нотных фіксацый у выданні стала дастаткова пашыраным з апошніх дзесяцігоддзяў XIX ст., хоць асобныя музычныя ўзоры сустракаліся і ў яго першай палове – у публікацыях М. Чарноўскай (1817), Л. Галембёўскага (1830), А. Абрамовіча (1843) [1, с. 10–11].

Трэці этап, які распачаўся з 1920-х гг., характарызуецца спробай арганізацыі планамернага, шырокага па тэрытарыяльным ахопе збору матэрыялаў па музычным фальклору беларусаў праз утварэнне шчыльнай сеткі краязнаўчых таварыстваў і гурткоў. Пры гэтым вельмі востра паўстала праблема прафесіяналізацыі збіральніцкай працы, вырашэнню якой спрыяла дзейнасць Р. Шырмы, А. Грыневіча, М. Чуркіна, Г. Цітовіча.

Урэшце, чацвертым этапам можна лічыць правядзенне спецыялізаваных этнамузыкалагічных палявых даследаванняў, пачатак якім паклалі дзве палескія

экспедыцыі – комплексная экспедыцыя АН СССР і БССР 1932 г., у якой прымала ўдзел З. Эвальд, і экспедыцыя Інстытута этнаграфіі АН СССР 1934 гг. у складзе Я Гіпіуса і З. Эвальд. Такія палявыя даследаванні характарызуюцца дакладна вызначанымі навуковай мэтай, задачамі, метадыкай і тэрыторыяй правядзення.

У гісторыі музычна-этнаграфічных даследаванняў 1920-х гг. найменш раскрытым застаецца пытанне дзейнасці Інбелкульта і створанага пры ім Цэнтральнага Бюро краязнаўства (далей – ЦБК). Галоўнай задачай ЦБК стала арганізацыя краязнаўчага руху на ўсёй тэрыторыі БССР і ўцягванне ў гэту справу шырокіх колаў працоўных мас [2, с. 14–15]. Пры значнай разгалінаванасці краязнаўчай працы (сярод прыярытэтаў – збор філалагічных, фэналагічных, метэаралагічных, геалагічных матэрыялаў) даследаванне фальклору, у тым ліку музычнага, знайшло зацікаўленых асоб сярод удзельнікаў краязнаўчых таварыстаў на месцах. На жаль, ацаніць вынікі працы і якасць сабраных матэрыялаў магчыма толькі часткова, бо архівы Інбелкульта (з 1928 г. – Акадэміі навук) да 1940-х гг. былі страчаны ў час Вялікай Айчыннай вайны. Тым большую каштоўнасць на гэтым фоне атрымліваюць матэрыялы ўсебеларускіх краязнаўчых з’ездаў, якія змяшчаюць звесткі пра асаблівасці і накірункі разгортвання музычна-этнаграфічных даследаванняў у 1920-я гг., іх некаторыя вынікі. Адзначым, што важнасць правядзення названых мерапрыемстваў для станаўлення культуры ў БССР падкрэслівае ўвага да іх з боку вышэйшага кіраўніцтва дзяржавы – работу Першага з’езда адкрыў “палітычны даклад” Старшыні Савета народных камісараў і Старшыні Цэнтральнага выканаўчага камітэта А. Чарвякова.

“Працы Першага краязнаўчага з’езда” [2], якія будуць ў цэнтры ўвагі ў дадзеным артыкуле, з’яўляюцца не толькі змястоўнай публікацыяй, але і своеасаблівым гістарычным помнікам правядзення навуковых мерапрыемстваў у першыя гады пасля ўтварэння БССР. У гэтым зборніку змешчаны розныя матэрыялы: абгрунтаванне для склікання З’езду, статыстычныя даныя аб яго ўдзельніках, інфармацыя аб працоўных органах, рэгламенце правядзення і праграме, тэксты (тэзісы) справаздач, дакладаў, спрэчак, рэзалюцый па дакладах, спіс усіх удзельнікаў.

Падрыхтаваная намеснікам старшыні Інбелкульта А. Смолічам інфармацыя аб дзейнасці інстытута ўтрымлівае сярод іншага звесткі пра тое, што “вядзецца значная праца ў галіне збірання фальклору” [2, с. 12]. Даводзячы аб рабоце секцый і камісій, выступаюцца адзначыць: “Музычная падсекцыя збірае народныя мелодыі. Гэтыя мелодыі будуць дапасаваны да ўтварэння беларускай оперы” [2, с. 13]. Прыведзены тэзіс раскрывае не толькі ўсведамленне пра непарыўную сувязь народнага і прафесійнага музычнага мастацтва, але і генеральную задачу, якая стаіць перад мастацтвам маладой краіны – стварэнне нацыянальнай оперы.

Факты пра запіс беларускіх народных песень былі таксама прадстаўлены ў шэрагу дакладаў з месцаў. З дзесяці акруговых краязнаўчых таварыстваў на З’ездзе выступілі прадстаўнікі дзевяці (акрамя Мінскага). На Бабруйшчыне, па паведамленні тав. Шамко, “сваёю працаю больш-менш сталага характару вядома Свіслацкае раённае таварыства, якім прароблена значная этнаграфічная праца (сабрана да 2 000 песень, казак, легенд, прыказак)” [2, с. 24].

У краязнаўчага таварыства Барысаўскай акругі, па інфармацыі тав. Самцэвіч, “ёсць значны запас запісаў народных песень, прымовак, замоў” [2, с. 26], якія былі сабраны прадстаўнікамі Лепельскага раённага таварыства краязнаўства, вучнёўскага краязнаўчага гуртка пры Каменскай сямігодцы пад кіраўніцтвам настаўніка Матусевіча, Чарэйскага раённага таварыства, Плешчаніцкага краязнаўчага гуртка.

Характарызуючы дзейнасць Калінінскага акруговага таварыства, тав. Аніхоўскі вылучыў два раённых краязнаўчых аб’яднання, дзе здзяйсняўся збор беларускага музычнага фальклору: “За ўвесь час сабрана Хоцімскім т-вам і пераслана ў Інбелкульт 300 песень, 20 казак, 800 прыпевак, 70 прыказак, 50 загавораў, 30 апаবাদанняў і 180 загадак», «Касцюковіцкім т-вам сабрана 78 песень, паложаных на ноты, і 10 казак” [2,

с. 31]. Апошняе паведамленне вельмі каштоўнае звесткамі пра фіксацыю значнай колькасці песенных мелодый.

Спецыфіка работы Магілёўскага акруговага краязнаўчага таварыства, па словах тав. Троська, заключалася ў падрыхтоўцы пэўнымі асобамі дакладаў па даручаных пытаннях і іх абмеркаванні на агульных сходах (альбо сходах секцый). Прынамсі, у межах працы этнографа-эканамічнай секцыі былі прадстаўлены даклады тав. Выдрыцкага “Вяселле на Магілёўшчыне” з прыкладаннем да яго дваццаці песень з нотамі ў парадку ходу вясельных дзей, тав. Афанасьева “Родная аднагалосная песня ў школе” [2, с. 33–34].

Краязнаўчымі таварыствамі Полаччыны, па інфармацыі тав. Мялешка, “сабрана крыху розных матэрыялаў па народнай творчасці, як-та: песні, загадкі, прыказкі і г. д.” [2, с. 38].

Прадстаўнік ад Слуцкай акругі тав. Мікіцінскі паведаміў аб планах этнаграфічна-эканамічнай секцыі таварыства, якія ўключалі распрацоўку тэм: “калядкі, маслянкі і паласканне зубоў, вяснянкі, жажынкі і дажынкі, засеўкі і дасеўкі, хаўтуры, вопратка і страва, лён і вытворчасць з яго і інш.” [2, с. 40].

Акрамя кіраўніцтва акруговых краязнаўчых таварыстваў даклады на 3’ездзе былі зроблены прадстаўнікамі трох раённых арганізацый. Інфармацыя пра фіксацыю ўзораў вуснай традыцыйнай творчасці мелася ў выступленні тав. Калецкага з Ляднянскага раёна: “сабрана зноў 93 песні, некалькі загавораў, прымет, загадак, прыказак, зроблены апісанні абрадаў і розных вясковых святкаванняў (напрыклад, Івана Купалы, масленкі, каляд, ксцін, сватання, запоін, заручын, вяселля і інш.)” [2, с. 42–43].

Невялікі даклад тав. Глінскага аб рабоце краязнаўчага гуртка пры Хоцімскай сямігодцы змяшчаў звесткі пра збор больш за 600 песень, некаторыя з якіх былі гарманізаваны выкладчыкам спеваў [2, с. 43].

У справаздачы ЦБК, з якой выступіў яго старшыня П. Вілянстовіч, былі прадстаўлены вынікі арганізацыйнай работы па наладжванню краязнаўчай працы на ўсёй тэрыторыі рэспублікі. Дакладчык заўважыў, што “за клопатамі аб пашырэнні краязнаўчай сеткі мы не маглі займацца накіроўваннем краязнаўчых арганізацый па той або іншай дарозе” [2, с. 17]. Такім чынам, самым важным пытаннем 3’езду стала “пытанне аб агульным кірунку, якога павінны трымацца краязнаўчыя арганізацыі Беларусі” [2, с. 17].

Менавіта з гэтай пазіцыі трэба ўспрымаць тыя восем інструкцыйных дакладаў, якія ахапілі розныя бакі краязнаўчай работы і сталі цэнтральным момантам 3’езду. Іх прамоўцамі выступілі выдатныя прадстаўнікі беларускай навукі А. Фядзюшын (заданні прыродазнаўчага вывучэння Беларусі), С. Некрашэвіч (мовазнаўчая праца краязнаўчых арганізацый), М. Гарэцкі (збіранне фальклору), М. Доўнар-Запольскі (краязнаўчая праца ў галіне гісторыі і археалогіі), М. Мароз (ахова помнікаў), Я. Дыла (вывучэнне мастацтва) і інш.

Грунтоўны даклад М. Гарэцкага [2, с. 56–59] закрануў розныя бакі праблемы збірання вуснай традыцыйнай творчасці: значэнне даследавання народных твораў, станоўчыя і адмоўныя якасці сабраных у мінулым матэрыялаў, дасягненні і недахопы ў працы, якая вядзецца зараз. Сярод першачарговых задач выступоўца назваў арганізацыю даследчай працы ў галіне нацыянальнага фальклору і друкавання сабраных матэрыялаў, пашырэнне агітацыі ў справе збірання фальклорных узораў, наладжванне штогадовых экспедыцый студэнтаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта пад кіраўніцтвам спецыялістаў, павышэнне кваліфікацыі збіральнікаў.

Адразу за дакладам М. Гарэцкага ў “Працах...” надрукавана разгорнутае выступленне А. Грыневіча “Тлумачэнні да анкеты па збіранні народных мелодый” [2, с. 59–61], якое не было абвешчана ў праграме. Яго прамова пачынаецца вельмі прыкметнымі словамі – патрабаваннем падыходзіць да збірання фальклору ў згодзе з клічам “тварам да вёскі!”. А. Грыневіч дае пералік сабраных ім друкаваных і рукапісных крыніц з пачатку XIX ст., якія змяшчаюць народныя мелодыі агульным лікам каля 650 адзінак. Выснова аб наяўнасці пэўнай работы, але адсутнасці ў ёй “сістэмы і

практичных вынікаў”, змусіла фалькларыста ўнесці ў рэзалюцыю 3’езду прапанову “аб патрэбе пры збіранні фальклору няўхільна трымацца наступнага парадку: 1) шукаць перш за ўсё песні для дзяцей дашкольнага ўзросту, дбаючы пры гэтым аб паўнаце і сэнсе народнага верша, запісваючы некалькі варыянтаў адной і той самай песні; 2) звярочваць асаблівую ўвагу на танцы, гульні і карагоды, як матэрыял для інструментальнай музыкі і тэатральнага балету і падсобны матэрыял для тэатральнай творчасці; 3) цікавіцца даўнейшымі спевамі не толькі адных жанчын, але і мужчын, дудароў, наогул старых людзей, каб можна было з гэтых матэрыялаў скласці народны спеўнік, вельмі патрэбны цяпер; 4) збіраць бытавыя, абрадавыя і ўсялякія іншыя песні, якія характарызуюць быт народу, яго духоўны бок” [2, с. 60].

Яшчэ адным важным дакументам, у якім адлюстроўваецца работа адпаведных структур Інбелкульту і ЦБК па арганізацыі збору і вывучэнні музычна-фалькларыстычных матэрыялаў, з’яўляецца рэзалюцыя па дакладзе М. Гарэцкага, у распрацоўцы якой прымала ўдзел камісія ў складзе: Гарэцкі, Мялешка, Івашын, Фралоў, Глінскі, Грыневіч, Шыпіла. Яе пастановы вылучаюцца адказнасцю, самаатданасцю справе, рашучасцю і захопленасцю прадметам. Вось некаторыя з распрацаваных палажэнняў: 1. “Безадкладна распачаць даследаванне беларускага фальклору як у цэнтры, так і на месцах. Распрацоўку плана гэтай працы даручыць Літаратурнай Камісіі і Музычнай Падсэкцыі Інбелкульту. 2. Безадкладна распачаць падрыхтоўку да друку сабраных матэрыялаў, звярнуўшы асаблівую ўвагу на творы з тых мясцовасцяў, якія яшчэ не прадстаўлены ў літаратуры данае галіны, і адшукаць для гэтага адпаведныя сродкі. 4. Лічыць патрэбным уцягненне ў працу па збіранні фальклору спецыялістаў, мясцовых культурнікаў, студэнтаў БДУ, Сельска-гаспадарчай Акадэміі, тэхнікумаў і інш. Для кіравання гэтай працай заклікаць прафесараў БДУ. 5. У працу краязнаўчых арганізацый па збіранні фальклору ўнесці плановасць і сыстэматычнасць шляхам заданняў, планаў, картаграм і г. д.” [2, с. 60].

Сацыяльна-палітычныя змены, якія адбыліся ў 1930-я гг., не далі магчымасці разгарнуцца патэнцыялу краязнаўчага руху на месцах, што быў напрацаваны Інбелкультам і ЦБК у папярэдняе дзесяцігоддзе. Але ў гісторыі беларускай навукі перыяд 1920-х гг. застаецца яркай старонкай і патрабуе паўнаважнай і адэкватнай ацэнкі.

Літаратура

1. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XX вв.) / З. Можейко [и др.]; под ред. З. Можейко. – Минск : Тэхналогія, 1997. – 254 с.
2. Працы Першага Ёсебеларускага Краязнаўчага З’езду / Інстытут Беларускае Культуры, Цэнтральнае Бюро Краязнаўства; адк. рэд. А. Смоліч. 7–11 лютага 1926 г. Аддзел V. – Сэр. V. – Кн. 1. – Менск, 1926. – 83 с.
3. Экспедиционно-полевое исследование региональных этномузыкальных традиций Беларуси в современных условиях / Т. Беркович [и др.]. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2020. – 275 с.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТ “МУЗЫЧНЫХ ТЭРМІНАЎ” (БЕЛАРУСКАЯ НАВУКОВАЯ ТЭРМІНОЛЁГІЯ. МІНСК.1926. ІНСТЫТУТ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ) К “МУЗЫКАЛЬНОМУ СЛОВАРЮ”(БЕЛАРУСКА-РУСКАМУ І РУССКО-БЕЛОРУССКОМУ. МІНСК. БЕЛ. НАВУКА, 1999): ТЕРМИНОЛОГИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

В 1926 году Институтом белорусской культуры за авторством Юлиана Дрейзина был осуществлен перевод с русского и итальянского языков на белорусский важнейших музыкальных терминов. Следует учесть, в те времена терминологическая практика еще не была сформирована, поскольку в Белоруссии только в 1924 году был организован Минский музыкальный техникум, где занимались небольшое число специалистов – пианисты, скрипачи, виолончелисты и композиторы. На следующий год был сделан набор

по специальностям духовых инструментов, а затем – по хоровому дирижированию. Именно в это время и был составлен небольшой словарь (788 терминов), который обеспечил молодых музыкантов необходимым справочным материалом. Заметим, что в то время бытовал немецкий словарь *Muziklexikon* Хуго Римана (1882 г.), переведенный на русский язык Д. Энгелем (1901 г.), на белорусском же ничего не было. Поэтому появление переводного русско-белорусского словаря “Музычныя тэрміны” из серии “Беларуская навуковая тэрмінолёгія”, во-первых, давало возможность овладевать специальным и потому специфическим музыкальным лексиконом на родном языке, во-вторых, стало важным вспомогательным пособием в деле обучения игре на музыкальных инструментах, и в-третьих, было очень своевременно для формирования существенно нового музыкально-образовательного процесса.

Ю. Дрейзин четко структурировал свой словарь, включив термины всех сфер музыкального искусства. В центре нашего внимания находится область теории музыки, то есть термины, с которых начинается изучение нотного, в т. ч. композиторского текста. Из теоретических терминов в словаре Дрейзина фигурируют названия *ладов* – греческих, тональных, *интервалов* в пределах октавы и более, *отделы композиции* – контрапункт, гармония, форма, строение и элементы музыкальной речи – мелодия и ритм, интонация, мотив, фраза, период и цезура, а также актуальные для того времени стилевые маркеры – какофония, дисгармония, автоматические инструменты. Некоторые термины свидетельствуют о том, что автор опирался на немецкую теорию музыки, поскольку, например, термин «ход» в советской теории музыки, в учении о музыкальной форме не применялся, войдя в обиход только с работами Ю. Н. Холопова в 90-е годы прошлого столетия. В целом теоретическая терминология словаря Дрейзина была предназначена для музыкантов всех специальностей и позволяла получить необходимый объем знаний с отсылкой к учебникам.

Между тем проблема учебников была. В досоветский период в ходу были учебники Э. Рихтера (Рихтер Э. Учебник гармонии. Изд.2 – СПб.: К. РиккерЪ, 1876. – 207 с.), А. Маркса (Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. СПб., 1872 (ориг. Marx A. B. Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1839), переведенные в России с немецкого языка на русский еще в XIX веке. Были специально написанные учебники русских композиторов – П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Аренского (А. Аренский Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893), также наследующие традиции немецкой теории музыки. Но они по какой-то причине не получили распространения. Поэтому в 1934 г. педагогами Московской консерватории под руководством И. Способина был создан учебник «Практический курс гармонии», в основу которого было положено «Учение о гармонии» Р. Луи и Л. Тюиля (*Harmonielehre*, Штуттгарт, 1905). Нотные примеры в первом советском учебнике были взяты из произведений преимущественно русских композиторов. Этим учебником пользовались и в БССР, особенно в Белорусской государственной консерватории, открытой в 1932 г. То есть все пособия по музыке и по теории музыки в те времена были на русском языке. Музыкальный терминологический словарь Дрейзина был в то время единственным на родном языке.

Традиция, заложенная Ю. Дрейзиным, была развита в конце XX века. В 1999 г. сотрудниками отдела музыкального искусства и этномузыкологии, входившего тогда в структуру Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы (сейчас этот отдел входит в структуру Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси) под руководством доктора искусствоведения, профессора Г. Г. Кулешовой был написан и опубликован академическим издательством «Беларуская навука» толковый словарь «Музыкальный словарь. Белорусско-русский и Русско-белорусский» (свыше 10 тысяч слов). Отдельный его раздел содержит перевод важнейших музыкальных терминов с итальянского, немецкого и французского языков на белорусский и русский (Далее – академический словарь, музыкальный словарь 1999 г. и т. п.).

К этому времени в Советском Союзе было издано немало музыкальных словарей и даже многотомные «Музыкальная энциклопедия» в 6 томах на русском языке (издательство «Советская энциклопедия» и «Советский композитор»), «Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі» в 5 томах (издательство «Беларуская савецкая энцыклапедыя»), а также словари музыкальных терминов на немецком (есть даже в переводе с немецкого на русский) и английском языках. Однако, ни одно издание не содержало термины, поясняющие терминологический тезаурус церковной музыки и православной певческой практики, музыкального авангарда и джаза, поп-музыки. Именно эти лакуны и заполнил академический белорусско-русский и русско-белорусский Музыкальный словарь, включив в себя всю табуированную в советское время терминологию.

Последнее важно, так как словарь содержит нотные примеры, некоторые из которых уникальны, например, *Роспевы* белорусские, фрагмент католической мессы с квадратной нотацией, Гемитонные модели – атрибут авангардной музыки. Для разработки нераскрытых в советские времена областей музыкальной лексикологии были приглашены крупнейшие специалисты из Московской консерватории и наши музыковеды из Белорусской консерватории – нынешней Белорусской государственной академии музыки. Тем самым, академический Музыкальный словарь стал как первым толковым словарем музыкальных терминов – общих и специальных – на белорусском языке, так и необходимым пособием в научной деятельности и в образовательном процессе.

Область теории музыки раскрыта в академическом Музыкальном словаре всесторонне, поскольку относится к азам музыкальной грамоты, дает базовые знания, без которых не обходится ни музыкант любой специальности, ни музыкальное искусство в целом. Например, называя музыкальное произведение, указывается его жанр – симфония, опера, инструментальный концерт. Это теоретические понятия. Во-вторых, теория музыки оберегает музыканта и даже любителя музыки от непонимания существа музыки. Например, зная теорию музыки нельзя говорить «художественная музыка» по отношению к музыке академической традиции, или «распев» через **А** по отношению к православным песнопениям (предлагаемый группой авторов Московской консерватории (Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – М.: Композитор, 2006.– 632 с.) вариант орфографии «*распев*» считаем исторически недостоверным) и т. д. Такие случаи встречаются до сих пор. Причиной тому является дилетантизм, отсутствие крепкой профессиональной подготовки (по каким-то причинам) и неумение работать со словарями.

В теоретической терминологии академического Музыкального словаря есть много терминов, которые разъясняют суть эволюции европейской композиторской техники, в частности путь от классицистской (XVII в.) и классической (XVIII в.) музыкальной традиции к авангардной практике и музыкальному радикализму (XX в.). Например, ни в одном словаре мира – на любом языке – нет краеугольных для понимания явлений неклассической и постнеклассической музыки и стиля композиторского мышления целого ряда актуальных теоретических терминов – амбивалентность в гармонии, гемиаккорды, сгущенная диатоника, диагональная фактура, гипотетический лейтряд, снятая тональность, мономерность и т. д. В очень редких научных работах эти термины есть, употребляются, но в академическом Музыкальном словаре дано их полное толкование с нотными примерами. Также очень важна теоретическая разработка джазовой терминологии, где есть и комбо, и диск-жокей, и хэви-блюз и многое другое.

Особую область теории музыки составляют знания об истоках академической музыки – грегорианские лады, особая нотографика, ритмическая система, а также о православных песнопениях. На страницах академического Музыкального словаря белорусско-русского-иностранный нашли отражение такие термины, как обиходные лады, кондак, прокимен, а также жанры богослужебного пения. Это сейчас мы многое знаем о

некогда закрытых темах, но и до сих пор в Музыкальных словарях этих теоретических позиций нет (здесь не включены специальные словари – вокальные, хоровые и т. п.).

Между тем, в словаре Дрейзина есть некоторые лексические анахронизмы, которые с развитием языка вышли из употребления – например, противусложение, трехчертный, сродство тонов и т. п., а также применен перевод терминов, которые не устраивают по своему смыслу и содержанию. Так, термин *гармонический* переводится как *гармонічны*, *мелодический* – *мэлёдычны*, что относится не к области теории музыки, а к области эстетики. Такого рода лексические и смысловые недоразумения бытуют до сих пор. Например, в современных белорусско-русских словарях терминологическая пара *мелодический* (оборот), относящаяся к музыкальной речи, и *мелодичное* (пение), являющееся эстетической оценкой музыкального звучания, на белорусском языке определяется одним словом – *меладычны*; сходно с этим *гармонический* (оборот) и *гармоничное* (звучание) переводится также одним словом – *гарманічны*, *гарманічнае* и т. д. Такой перевод важнейших музыкальных терминов вносит путаницу в смысл явлений при изложении как научного текста, так и текста любого практикума на всех стадиях обучения музыке. Это говорит о необходимости постоянного расширения и уточнения специальной музыкальной терминологии на белорусском языке и введении ее в повсеместный обиход.

Для устранения этой казуистики в академическом словаре 1999 г. кроме толкования и систематизации терминов из разных областей музыкального искусства, дана не только разработка на белорусском языке проблемных слов, терминов, понятий – гармонический, ритмический, мелодический, полифонический, автентический каданс и т.п., но и предложено их написание на белорусском языке. Это стало выходом из сложившейся лексикографической ситуации: гарманійны, меладыны, рытмавы. Как выяснилось с течением времени, наши переводы вошли в обиход, прижились и ими пользуются музыканты республики. Однако этих терминов пока нет в Словарях наших лингвистов, и мы уповаем на их включение в нашу белорусскую лексикографию.

Безусловно, академический Музыкальный словарь 1999 г. продолжил традицию, заложенную в Беларуси Ю. Дрейзиным, а точнее Научно-терминологической комиссией, которая работала с 1922 по 1930 гг. сначала при Институте белорусской культуры, а затем – в составе Белорусской академии наук. Юлиан Дрейзин был сотрудником комиссии и издание словаря «Музычныя тэрміны» (серия V книга 7) является его личным достижением. Таким образом, традиции отечественной музыкальной науки, заложенные в первой четверти XX века в Институте белорусской культуры, были достойно развиты на излете столетия в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси.

Панко В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЗЕЙНАСЦЬ КАМІСІІ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА ІНСТЫТУТА БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦА МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА Ў РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ

27 лютага 1925 г. з’явілася Мастацкая секцыя Інстытута Беларускай культуры, якая адразу мела складаную структуру і падзялялася на тэатральную, музычную падсекцыі і падсекцыю вобразных ці прастаравых мастацтваў. Пачынальнікі Інбелкульту лічылі, што беларускае мастацтва даследавана больш, чым гісторыя Беларусі і гэта выклікала іх занепакоенасць. Працитуем кнігу па гісторыі ўзнікнення Інбелкульту, складзеную А. І. Цвікевічам: “Хоць беларуская музыкальная стыхія, беларускі орнамент, танец, элементы беларускага тэатру і г. д. здаўна з’яўляліся крыніцай, з якой бралі багаты матар’ял расійскія і польскія кампазітары, драматургі і мастакі, – аднак, для самае Беларусі гэты нацыянальны скарб даваў вельмі мала. Беларусь мала багацілася сваім

уласным багацьцем, – гэта факт вядомы і для беларускага адраджэньня сумны” [1, с. 55].

Працай мастацкай секцыі на першым этапе кіраваў драматург і грамадскі дзеяч Я. Дыла (1880–1973). У 1926 г. камісія атрымала назву Камісіі Гісторыі Мастацтва, спачатку яна складалася з 12 чалавек, потым колькасць вырасла. На чале камісіі стаяў старшыня – М. Шчакаціхін, сакратаром быў А. М. Тычына (1897–1986).

Тэматычнае поле даследаванняў было вельмі шырокім – старажытнае і сучаснае выяўленчае мастацтва Беларусі, пошук, выяўленне і даследаванне твораў народнага мастацтва падчас экспазіцый, навуковае даследаванне твораў, якія знаходзяцца ў экспазіцыях музеяў, тэарэтычная распрацоўка пытання нацыянальнага стылю мастацтва. Было заўважана, што выяўленыя элементы адметнага беларускага стылю ў прасторавым мастацтве неабходна шырока ўкараняць у беларускую прамысловасць. Гэта тычылася ў першую чаргу пытання арнаментальнасці.

У той час лічылася, што дзейнасць падсекцыі прасторавых мастацтваў складаецца з двух накірункаў:

1. Навукова-даследчы накірунак складаўся з вывучэння беларускага выяўленчага мастацтва XVII–XVIII стст., гравюры і адметных напрамкаў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (разбярства і слупкіх паясоў). Асноўным выканаўцам гэтага даследавання быў сам Старшыня падсекцыі М. Шчакаціхін. Да яго творчых поспехаў адносілася вывучэнне фрэскавага роспісу Полацка, які ён даследаваў у руінах Барысаглебскага манастыра.

2. Культурна-грамадскі накірунак – садзейнічанне стварэнню Віцебскага Мастацкага Тэхнікуму членамі падсекцыі. Лічылася, што гэта ўстанова павінна мець выразны практычна-вытворчы ўхіл. Аднак асноўнай у гэтым накірунку была дзейнасць па аб'яднанні “мастацкіх сіл БССР”. Галоўным дасягненнем у гэтым накірунку стала правядзенне Першай Усебеларускай Мастацкай Выстаўкі ў Менску.

На выставе было прадстаўлена каля 1 200 экспанатаў, якія былі створаны больш за сотняй беларускіх мастакоў. Выставу праглядалі 12 тыс. чалавек. Фактычна, выстава стала “творчым аглядам”, своеасаблівай рэвізіяй тых мастакоў, графікаў, якія меліся ў арсенале БССР на пачатку яе ўзнікнення. З улікам таго, што тэрыторыя рэспублікі была невялікай, такі вынік можна лічыць вельмі значным. Адзначалася, што ёсць значныя перспектывы ў павышэнні ўзроўня мастацкага аздаблення хатніх вырабаў.

Сто гадоў мінула з таго часу, калі ў рамках дзейнасці Інбелкульту пачалося сістэмнае вывучэнне гісторыі і тэорыі выяўленчага мастацтва Беларусі. Гэта з'яўляецца нагодай для абмеркавання гэтага накірунку даследавання сярод нашых навукоўцаў.

Як вядома, даваенны час дзейнасці Інбелкульту – і потым Акадэміі навук – быў вельмі кароткі. Вольнаму і плённаму развіццю навукі значна перашкаджалі рэпрэсіі супраць навукоўцаў, ідэалагічныя межы, у якіх яны працавалі, а таксама недастатковы ўзровень іх адукацыі. Адною з асаблівасцяў таго часу была “універсальнасць” супрацоўнікаў, якія займаліся рознымі відамі дзейнасці, а не толькі даследчай. Я. Дыла – не толькі навуковы супрацоўнік, але і дырэктар тэатра, драматург, публіцыст і г. д. А. М. Тычына – мастак, графік, ад якога чакалі новых твораў, удзелу ў выставах.

Традыцыі Інбелкульту ў даследаванні беларускага выяўленчага мастацтва і архітэктуры працягваліся ў далейшыя дзесяцігоддзі, аднак вынікі іх мелі неаднолькавы ўзровень у адносінах да розных перыядаў гісторыі. На наш погляд, адным з самых паспяховых стала даследаванне гісторыі архітэктуры. Супрацоўнікі Інбелкульту мала надавалі ўвагі мастацтву XIX ст., што было зразумела: для іх гэта быў даволі блізкі гістарычна і неактуальны з ідэалагічнага боку перыяд мастацтва. І ў наш час вельмі шмат “белых” плямаў у вывучэнні гэтага перыяду развіцця. Адна з самых маладаследаваных тэм – мастацкія калекцыі сядзіб, палацаў, шляхецкіх двароў. Прабелы ў разуменні гэтай тэмы значна абмяжоўваюць дзейнасць раённых краязнаўчых музеяў, якія апелююць к гэтым калекцыям, як першакрыніцам традыцыі збірання твораў мастацтва. Амаль невывучаным з'яўляецца пытанне аматарскага мастацтва, якое было вельмі пашырана ў XIX ст. Запаўненне гэтых прабелаў паступова вядзецца. У рамках рэалізацыі

мерапрыемстваў Года гістарычнай памяці ў 2022 г. у выдавецтве “Звязда” ідзе праца па падрыхтоўцы да друку апошняга тома кнігі А. Т. Федарука “Старажытныя сядзібы Гродзеншчыны”, які датычыцца Свіслацкага, Слонімскага, Смаргонскага і Шчучынскага раёнаў.

Літаратура

1. Інстытут Беларускае Культуры (Інбелкульт): гісторыя ўзьнікнення, сучасная структура, навукова-даследчая дзейнасць / Ін-т Беларус. Культуры ; апрац. навук. сакратар Інбелкульту А. І. Цвікевіч. – Менск : ДВБ, 1926. – 114 с.

Почобут Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

INBELCULT И РАЗВИТИЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ В БЕЛАРУСИ

Достижения белорусской археологии предвоенного периода были осмыслены и оценены в 90-е гг. XX века, в работах Леонида Васильевича Алексеева «Археология и краеведение Беларуси. XVI – 30-е годы XX в.» (1996) [1] и Валентины Сергеевны Вергей «Археологическая наука в Белорусской ССР, 1919–1941 гг.» (1992) [2]. В статье мы ограничимся периодом, когда в Институте белорусской культуры (ИБК) складывался коллектив профессионалов, заложивший фундамент археологии в БССР во второй половине 20-х гг. XX века. Для раскрытия темы нами была использована организационно-распорядительная документация ИБК, хранящаяся в Центральном научном архиве НАН Беларуси (фонд 67).

С 1924 г. ИБК имел исключительное право выдавать открытые листы на раскопки памятников археологии. Историко-археологическая комиссия была организована 17 октября 1925 г., в состав ее вошли археологи И. А. Сербов, А. Н. Лявданский, П. В. Харлампович [5, л. 73–74]. Комиссия планировала экспедиции на каждый год, занималась выработкой белорусской терминологии археологической науки, работала над составлением археологической карты памятников республики. Во главе с М. В. Довнар-Запольским провела первый белорусский съезд по археологии и этнографии в 1926 г. Во второй половине 1927 г., после принятия нового Устава ИБК от 29.06.1927 г., эта комиссия разделилась на историческую и археологическую (научный секретарь А. Н. Лявданский, члены М. К. Поликарпович, С. А. Дубинский) [7, л. 1–14]. В конце 1928 г. создана кафедра археологии во главе с А.Н. Лявданским, включавшая сотрудников С. А. Дубинского, К. М. Поликарповича и активно привлекавшая к проведению раскопок археологов А. Д. Коваленю и С. С. Шутова, которые заканчивали обучение в БГУ. Александр Николаевич Лявданский начал сотрудничество с ИБК еще в 1923 г., будучи недавним выпускником Смоленского филиала Института археологии (1922). Он проживал тогда в Смоленске, где учился и работал в университете, проводил исследования территории Минщины в районах Логойска, Смолевич, Борисова. Лявданский воспользовался поддержкой ИБК. Институт финансировал издание его исследования и в 1925 г. вышла публикация [4]. А. Н. Лявданский, С. А. Дубинский и П. В. Харлампович были официально приглашены для работы в «археологическо-исторической комиссии» руководством историко-археологической секции ИБК, что нашло отражение в постановлении секции от 24 февраля 1925 г. [6, л. 24].

Во второй половине 20-х гг. XX века в процессе археологического изучения Беларуси произошел качественный скачок, который проявился в развитии методики полевых работ. Основная заслуга в выработке и применении новых методов принадлежала А. Н. Лявданскому, который, как писал Л. В. Алексеев, был в тесном контакте с

классиком русской археологии А. А. Спицыным, и имел возможность с ним общаться в Ленинграде и развивать идеи этого талантливого ученого. Городища «литовцев» были в фокусе внимания Александра Андреевича Спицина, поэтому Лявданский получил рекомендацию изучить городища определенного региона и попытаться установить хронологию разных городищ и классифицировать данные памятники. Беседы со Спицыным подвели к мысли, что изучение внешнего устройства городищ, выделение некоторых общих черт, могут свидетельствовать о возведении в одну и ту же эпоху, одними и теми же группами племен, при этом предметы из небольших раскопок могут углубить знания и в результате сложится некая целостная картина. В итоге А. Н. Лявданский выделил 5 групп городищ: военные укрепления типа дяковских, которые исследовал Спицын; места собраний и других общественных мероприятий без культурного слоя; святилища (малые болотные); «норманнские» укрепления, например, гнездовские, с курганными некрополями; городища XII–XV вв. Съезд археологов и этнографов 1926 г. в ИБК имел первостепенное значение для развития белорусской археологии. С докладом о состоянии науки выступил Спицын, высоко оценивший работу Лявданского по изучению и классификации городищ Беларуси и Смоленщины. Спицын заведовал разрядом русских, финских и «литовских» древностей (восточных балтов) в Государственной академии истории материальной культуры и выделил Лявданского, назвав его археологом первого разряда. Организованный под руководством историко-археологической комиссии ИБК съезд, способствовал подведению итогов сделанному и «объединению археологических сил», кроме того были озвучены задачи на будущее [1, с. 178–181].

В ходе работы археологов ИБК был установлен период бытования на территории Центральной Беларуси и Смоленщины городищ и селищ железного века, впервые проведена их территориальная и хронологическая дифференциация. На основе изучения многочисленных городищ А. Н. Лявданский предложил классификацию и выделил стадии в их развитии. В общих чертах оказалось впоследствии правильной его схема территориального распространения городищ согласно тем группам, которые в настоящее время идентифицируются с культурой штрихованной керамики, днепро-двинской и милоградской культурами. Целый ряд наблюдений и выводов, высказанных впервые А. Н. Лявданским, оказались верными. Например, о том, что городища в Центральной и Северной Беларуси возникли на основе неукрепленных поселений, что они являлись центрами родовой общины и возводились с целью защиты общественного имущества. Городища со штрихованной лепной керамикой верно были отнесены к памятникам балтов, в этом смысле им было предложено свое понимание культурно-этнической принадлежности населения, оставившего группы городищ с гладкостенной лепной, штрихованной лепной, гладкостенной круговой и гончарной керамикой; определено, что до славян территорию Беларуси заселяли балты. Сергей Александрович Дубинский в 1926 г. провел раскопки на Бенцеровском городище возле Минска. Городище дало название археологической культуре, имеющей ареалом распространения Беларусь и сопредельные территории Псковщины и Смоленщины. Памятник стал эталонным для изучения городищ железного века, на нем хорошо прослеживается смена культур.

При раскопках курганов кривичей и дреговичей белорусскими археологами уделялось внимание не только вещам, но большое значение придавалось изучению погребального обряда. Исаак Абрамович Сербов в 1925 г. копал курганы в Рыловщине и Петровщине под Минском, разделив их пополам, с фиксацией стратиграфии разреза насыпи. Содержимое захоронений тщательно описывал в полевом дневнике. Сербов исследовал три курганные группы. Работы отличались детальным описанием погребального обряда и инвентаря, его этнографические замечания по поводу погребального ритуала были точны. Сербов пришел к выводу, что эти захоронения оставлены кривичами. Им были исследованы также курганы дреговичей под Новым Быховом. К сожалению, материалы раскопок не были опубликованы, полевая

документация и коллекции не сохранились. С. А. Дубинский и Л. А. Лявданский начали в 1926 г. совместные раскопки курганных групп в Заславле, был сделан вывод, что курганы аналогичны древностям полоцких и смоленских кривичей. В Заславле Лявданский применил новый метод – после разработки каждого из четырех секторов кургана в отдельности (видимо, по пластам), он оставлял крестообразную бровку для детального изучения стратиграфии. В ходе раскопок Бельчицких курганов возле Полоцка, Лявданский пришел к важному выводу об эволюции погребального обряда кривичей в период с IX по XII вв. Он выделил в Подвинье и Поднепровье на Полотчине группу длинных и удлиненных курганов по обряду кремации с лепной керамикой и связал их со славянами. В 1970-е гг. В. В. Седов определил их в культуру длинных курганов кривичей третьей четверти I-го тысячелетия. Затем длинные курганы идентифицировались Э. М. Загорюльским, Вас. А. Булкиным, А. М. Медведевым как балтские, а Г. В. Штыховым, П. Н. Третьяковым – как кривичские. Смоленский археолог проф. Е. А. Шмидт считал, что они оставлены смешанным балто-славянским населением. В отношении методики раскопок городищ тоже наметился значительный прогресс. Лявданский проводил раскопки не только способом длинных траншей, послойно, но делал их разбивку на квадраты, составлял таблицы находок в соответствии с пластами. Им собственноручно были выполнены детальные планы и профильные разрезы городищ, которые вызвали восхищение А. А. Спицына и производят впечатление даже сейчас.

Археологами ИБК впервые были начаты исследования памятников палеолита Беларуси, особенно интенсивные работы развернулись в Посожье благодаря археологу Константину Михайловичу Поликарповичу, который осуществил сплошное обследование берегов р. Сож и картографировал все многочисленные находки. Важнейшими достижениями стали открытия верхнепалеолитических памятников между деревнями Бердыж и Подлужье Чечерского района (1926) и возле д. Юровичи Калинковичского района (1929) на территории Гомельской области. Гипотеза Е. Р. Романова о раннем заселении человеком территории Белоруссии была надежно подтверждена. На берегу р. Беседь у д. Светиловичи было найдено в 1929 г. кремневое орудие мустьерского типа – остроконечник (рубильце), Поликарпович высказал идею о заселении Верхнего Поднепровья в мустьерскую эпоху. В ходе работ были привлечены методы исследования из смежных наук, применен геолого-стратиграфический метод. На памятниках работали палеонтолог В. И. Громов, геолог и исследователь четвертичного периода профессор МГУ Г. Ф. Мирчинк, был подключен археолог С. Н. Замятин из Государственной академии материальной культуры (Ленинград), занимавшийся исследованием палеолита. Решались вопросы, связанные с условиями залегания напластований, анализом разновидностей фаунических остатков, сопоставлялись данные Поднепровья и соседних территорий. Результаты работы коллектива археологов ИБК и других специалистов имели огромное значение для палеолитоведения, для разработки стратиграфической шкалы верхнего палеолита и периодизации позднего палеолита Восточной и Центральной Европы. Накопленный материал и исследованные стоянки позволили уже тогда судить о неоднородности материальной культуры населения каменного века территории Беларуси [6, с. 10–11, 116]. Поликарпович сделал вывод, что специализированных мастерских в верхнем палеолите не существовало, на каждой стоянке изготавливали все необходимые орудия. Он же выделил ряд культур периода неолита, основываясь на изучении керамики. В 1928 г. Поликарпович опубликовал работу, посвященную доисторическим стоянкам Среднего и Нижнего Посожья, которая отвечала на вопрос о времени заселения Беларуси. Исследователь ввел в науку переходную стадию между палеолитом и неолитом – эпипалеолит, ставшую впоследствии называться иным термином – мезолит, и предложил западноевропейскую схему периодизации эпипалеолита. Основная интерпретация памятников, открытых в период работы ИБК, происходила все же позднее, а именно в 30-е годы XX века.

Археологами ИБК была сделана попытка археологического изучения городов

Полоцкой земли, сначала Заславля, затем небольшие раскопки состоялись в Полоцке, Витебске, Орше и Борисове. Вслед за Минским обществом истории и древностей, институт организовал экспедицию под руководством Лявданского для изучения Заславля (1926), а именно городища «Замэчак» («могилы Рогнеды»), городища «Вал», селища и курганов в округе. Было установлено, что городище «Замэчак» возникло не ранее начала XI в., по мнению археолога оно не было военным укреплением, а служило общественным и религиозным центром. Шурфовался только вал, непотревоженный культурный слой не смогли обнаружить. Позже датировка и интерпретация памятника были пересмотрены. Заложенные на городище «Вал» шурфы, позволили лишь утверждать, что оно возникло не ранее XV–XVI вв. Было сделано верное заключение, что город являлся порубежным пунктом кривичей на границе с дреговичами. В отношении поселений городского типа Лявданский использовал метод хронологического членения культурных напластований, которые датировал с помощью известных по письменным источникам датам сооружений, что было в дальнейшем использовано А. В. Артеховским в Новгороде Великом. Археолог считал, что Полоцк возник как поселение кривичей в VIII–X вв. на городище на р. Полота, и в X–XI вв. это городище стало укрепленным детинцем, а в XII в. центр города был перенесен с городища на территорию Верхнего замка. Выводы по исторической топографии выдержали проверку временем, но перенесение на Верхний замок состоялось ранее – в XI веке. Обследовав Верхний замок Витебска, археолог пришел к выводу, что первоначальное городище возникло именно там в IX в., затем оно расширилось. Впервые исследовалась Орша, дата возникновения городища позднее подверглась уточнению. А. Н. Лявданский датировал городище X – началом XIII вв., Ю. И. Драгун – XI веком. Временем возникновения Борисова Лявданский считал XII в., из шурфа на острове в Борисове им была получена лишь горстка керамики XI века. В межвоенный период в решении проблемы основания Минска главное значение придавалось археологии, но территория минского замчища на месте впадения Немиги в Свислочь была плотно застроена. Попытка выявить материал была сделана только во время строительства коллектора для русла Немиги в 1928–1932 гг.

Археологические исследования шли интенсивно. Археологическая кафедра, а именно Лявданский и Дубинский, в соответствии с планом, только в 1928 г. руководили исследованиями более 30 стоянок, раскопками 12 городищ, двух селищ, 47 курганов – в Минской округе; 9 городищ – в Могилевской округе; 9 городищ, 2 селищ и 12 курганов – в Гомельской округе; 17 городищ, 32 курганов – в Оршанской округе; 3 городищ, 2 селищ, 37 курганов – в Полоцкой округе; 3 городищ и 4 курганов – в Витебской округе. Работы проводились при участии и помощи Оршанской, Полоцкой, Могилевской краеведческих организаций. Итоги были подведены на страницах трех томов «Работ и материалов» археологической кафедры, вышедших в 1928–1932 гг. Кафедра археологии по Уставу ИБК входила в состав «класса истории» отдела гуманитарных наук. Основная экспедиция в 1928–1929 гг. под руководством Лявданского и Дубинского изучала памятники по р. Случь, от Случка до Турова. За время работы ИБК вышло 80 работ по археологии.

Создание Института белорусской культуры имело первостепенное значение в формировании кадрового состава отечественных ученых. За этот короткий срок они смогли организовать планомерное, систематические исследования Белоруссии, работа особенно активизировалась благодаря созданной А. Н. Лявданским кафедре археологии. Раскопки охватили почти всю территорию республики. Количество зафиксированных разведками и раскопками памятников, публикация полученного обильного вещественного материала продвинули белорусскую археологию вперед, и прежде всего, в решении исторических проблем, относящихся к железному веку, положили начало разработке проблемы Полоцкой земли. Исследования Бердыжского памятника ознаменовали целую эпоху изучения палеолита Беларуси. Вместе с открытием самой древней Юровичской стоянки, они дали аргументированный ответ о пребывании первого населения на нашей территории. Эти интенсивные полевые работы и теоретическое осмысление материала

положили начало разработке проблем железного и каменного веков.

Литература

1. Алексеев, Л. В. Археология и краеведение Беларуси. XVI – 30-е годы XX в. / Л. В. Алексеев. – Минск : Беларуская навука, 1996. – 206 с.
2. Вергей, В. С. Археологическая наука в Белорусской ССР, 1919–1941 гг. / В. С. Вергей ; под ред. Я. Г. Шмидта ; АН Беларуси, Ин-т истории. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 142,[2] с.
3. Калечыц, А. Г. Верхнепалеалітычныя помнікі Верхняга Падняпроўя : Бердыж, Юравічы, Юдзінава (па матэрыялах невядомай навуковай спадчыны К. М. Палікарповіча і даных сучасных даследаванняў) / А. Г. Калечыц, А. У. Коласаў, Г. А. Хлопчаў ; адказ. рэд. А. Г. Калечыц, Г. А. Хлопчаў. – Минск : ІГ НАНБ ; СПб. : МАЭ РАН, 2020. – 128 с.
4. Ляўданскі, А. М. Раскопкі і архэалёгічныя разьведкі ў Барысаўскім павеце. / А. М. Ляўданскі ; Ін-т беларус. культуры. – Менск : [б. в.], 1925. – 25 с.
5. Центральный научный архив НАН Беларуси (ЦНА). – Ф. 67. – Оп. 1. – Д. 6. – Л. 73–74.
6. Центральный научный архив НАН Беларуси (ЦНА). – Ф. 67. – Оп. 1. – Д. 9. – Л. 24.
7. Центральный научный архив НАН Беларуси (ЦНА). – Ф. 67. – Оп. 1. – Д. 30. – Л. 1–14.

Ярмолинская В.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ КАК ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ

Институт белорусской культуры – крупное, яркое явление в истории Национальной академии наук Беларуси. Велика его значимость и для научных гуманитарных направлений, которые стали развиваться в середине XX века.

Изучение наукой истории, теории и современного состояния театрального искусства началось в 1957 году вместе с организацией в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы НАН Беларуси сектора театра и кино (с 1977 года – сектор, с 1986 года – отдел театра, с 1995 года – отдел театрального искусства). Основателем белорусской театроведческой школы является доктор искусствоведения, член-корреспондент НАН Беларуси Владимир Иванович Нефёд. Огромный вклад в изучение белорусского театрального искусства внесли доктора искусствоведения Гурий Илларионович Барышев и Анатолий Викентьевич Соболевский.

Театроведение – это наука, которая изучает происхождение и развитие театра, его место и роль в обществе, современный театральный процесс. Исходя из того, что коммуникативная цепочка театрального процесса состоит из драматургии, актёрского и режиссёрского искусства, художественного и музыкального оформления, зрителя – каждая из этих основных составляющих является предметом изучения соответствующих разделов науки о театре, которые, в свою очередь, имеют отдельные структурные подразделы. Это теория драмы, общая история и теория театра, режиссура и исполнительское искусство, сценография, театральная музыка, социология и восприятие зрительской аудитории, образование и педагогика, техника сцены, экономика и организация театрального дела и т. д. Ведущие направления белорусского театроведения

на всех этапах развития были обусловлены общим состоянием и требованиями национального театра, а также идеями и задачами государственной культурной политики в контексте отечественной истории.

С первых дней существования отдела театрального искусства перед его сотрудниками возникла задача провести значительный труд по формированию архивных материалов, на основе которых начались научные исследования. Сразу же определились и их приоритетные направления: история белорусского театра, драматургия, творчество деятелей сцены. Большая заслуга в разработке вопросов истории белорусского театра принадлежит В. И. Нефёду, который на протяжении тридцати лет (1957–1987 гг.) был заведующим отдела театра. В 1959 году им издана обобщающая работа «Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі». Изучение театральной истории и практики было углублено в следующих работах В. И. Нефёда: «Тэатр у вогненныя гады» (1959), «Сучасны беларускі тэатр» (1961), «Станаўленне беларускага савецкага тэатра» (1965). За последние три книги в 1966 году В. И. Нефёду была присуждена Государственная премия Беларуси. На основе предыдущих разработок автор в 1982 году издал учебное пособие для студентов творческих вузов «Гісторыя беларускага тэатра». Одновременно В. И. Нефёд был в числе основателей Белорусского театрального общества (1946), а также Белорусского государственного театрально-художественного института (1945), в котором преподавал до 1990 года.

Рядом с обобщающими трудами появляются монографии, посвящённые отдельным, наиболее крупным коллективам республики: «Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы» (1970) и «Беларускі тэатр імя Якуба Коласа» (1976) В. И. Нефёда, «Дзіцячы тэатр БССР (1931–1941)» С. О. Петровича (1983), «Тэатр лялек Савецкай Беларусі» М. А. Каладзінскага (1976). Продолжается исследование исторического прошлого театрального искусства, анализируются его народные формы, деятельность профессиональных театров на территории Беларуси в дореволюционный период: «Беларускі народны тэатр батлейка» Г. И. Барышева и А. К. Санникова (1962), «Рускі драматычны тэатр у Беларусі XIX стагоддзя» Ю. А. Пашкина (1980), «Народны тэатр» (составитель и автор вступительной статьи и комментариев М. А. Колодинский, 1983), «Школьны тэатр Беларусі XVI–XVIII стст.» С. М. Міско (2000).

Значительные научные разработки позволили сотрудникам отдела начать подготовку трёхтомной (в 4-х книгах) «Гісторыі беларускага тэатра». Авторский коллектив, куда вошли ведущие театроведы республики (А. В. Соболевский, Р. Б. Смольский, Г. И. Барышев, С. О. Петрович, Ю. А. Пашкин, К. Б. Кузнецова, М. А. Колодинский, Т. Е. Горобченко, Ю. М. Сохарь и др.), возглавил В. И. Нефёд. В 1983 году появился в печати первый том, в 1985 году – второй, в 1987 году – третий. Выход многотомной «Гісторыі беларускага тэатра», первого издания такого плана среди других искусствоведческих наук, стала значительным событием в культурной жизни республики.

Комплексно-системный подход к изучению истории национального театра помог авторам глубоко проанализировать и выявить место и значение сценического искусства в системе духовной культуры белорусского народа, его исключительную роль в процессе формирования белорусов как нации. Авторский коллектив исследовал и научно обосновал национальное своеобразие, многогранность форм и художественных стилей профессионального белорусского театра, скоморохов, народной драмы, батлейки, школьного и крепостного театров, любительского и первых начинаний профессионального театра. Авторы главное внимание придают обобщению опыта ведущих национальных коллективов – Театра имени Янки Купалы, Театра имени Якуба Коласа, Труппы Владислава Голубка. Рассматривается деятельность Театра юного зрителя, русского, польского, еврейского коллективов, театров рабочей молодёжи, областных и колхозно-совхозных театров, а также театральной жизни Западной Беларуси. Таким образом, впервые в белорусском театроведении так широко исследуются полиэтнические

театральные культуры, её уникальное и необычайно плодотворное для национального сценического искусства взаимодействие и взаимообогащение.

Примечательностью этого издания является научное освещение отдельных «белых пятен» в истории театра. Так, достаточно полно подаётся деятельность репрессированных и позже реабилитированных режиссёров Флориана Ждановича и Владислава Голубка, драматургов Василия Сташевского и Василия Шешелевича, актёров Андрея Криницы и Евгения Горобченко, критиков Бориса Микулича, Тишки Гартного и других. В многотомной истории всесторонне анализируется современная белорусская драматургия, состояние режиссуры, актёрского искусства, репертуарная афиша театров. Научный анализ подчинён обновлению художественной структуры спектаклей. Всё это помогает не только возобновить общую картину развития белорусского театра, но и показать самобытность мастеров национальной сцены, проследить взаимосвязь творческих поколений, преемственность культурных и сценических традиций.

В «Гісторыі беларускага тэатра» впервые появились разделы, посвящённые театральному образованию, критике и театроведению, самодеятельному творчеству, межнациональным театральным связям. В результате исследователи создают общую концепцию развития белорусского театрального искусства от истоков до середины 1980-х годов. Каждый том имеет подробный иллюстративный и справочный аппарат, который включает алфавитное перечисление фамилий драматургов и деятелей сцены, а также драматических произведений, поставленных в разное время в театрах Беларуси.

Трёхтомная «Гісторыя беларускага тэатра» – работа, в значительной степени новаторская в отечественном искусствоведении, – стала итогом многолетней поисковой, научно-исследовательской работы белорусских учёных. Вместе с тем нельзя не отметить и присутствие определённой идеологической направленности прошлого столетия в этом издании, некоторые просчёты, обусловленные противоречивостями общественно-политического, социально-экономического и культурного развития страны в советский период истории. Поэтому сегодня перед сотрудниками отдела театрального искусства встаёт необходимость создания новых учебных и методических пособий для студентов творческих вузов, основанных на современных научных подходах и новых методологиях.

В научной разработке проблем белорусской драматургии и её сценического воплощения первенство принадлежит А. В. Соболевскому. В его трудах «Беларуская савецкая драма» (книги 1–2, 1969, 1972) на широком фоне литературного процесса анализируется художественный метод и индивидуальный авторский стиль отдельных писателей, выявляется богатство их жанровых и тематических приоритетов. А в монографии «Беларуская драматургія ў тэатрах народаў СССР» (1972) автор исследует национальное драматургическое наследие в контексте сценической культуры не только белорусов, но и народов других национальностей. Безусловную научную ценность представляют: «Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі» в двух томах (1975), составление, редактирование текстов, вступительных статей и комментарии А. В. Соболевского, а также энциклопедия «Театральная Беларусь» в 2-х томах (2002 и 2003) под общей редакцией А. В. Соболевского.

Кроме обобщающих работ, появляется ряд монографий, посвящённых отдельным проблемам национальной драматургии, а также книги, где осмысливаются литературный и сценический опыт крупнейших белорусских мастеров-драматургов. Это работы: «Сатырычныя характары беларускіх камедый» А. К. Санникова (1961), «Якуб Колас і беларускі тэатр» С. О. Петровича (1975), «Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне» Т. Е. Горобченко (1976), «На пульсе жыцця: Андрэй Макаёнак і беларускі тэатр» Ю. М. Сохара (1979), «Кандрат Крапіва: нарыс жыцця і творчасці» А. В. Соболевского (1989). В 2003 году опубликовано второе, доработанное издание «Кандрат Крапіва: постаць і творы». Анализируются художественные стили и методы, авторы показывают, как творчество крупных белорусских драматургов повлияло на становление и формирование актёрской и режиссёрской школ. Изучение процессов взаимодействия

театра с белорусской драматургией соприкасается с анализом сценического воплощения произведений русских и зарубежных драматургов, которые положительно воздействовали на развитие национального сценического искусства. Этому посвящены книги: «Шэкспір на беларускай сцэне» (1964) и «Мальер на беларускай сцэне» (1972) Т. Т. Борисовой, «П’есы А. М. Астроўскага на беларускай сцэне» А. А. Лобовича (1971).

Наряду с разработкой истории белорусского театра и проблем драматургии театроведение научно осмысливает творческое наследие ведущих деятелей национального сценического искусства. В монографии «Народны артыст БССР Е. А. Міровіч» (1963, в 1978 году вышло второе, дополненное издание «Еўсцігней Міровіч: крытыка-біяграфічны нарыс») С. А. Петрович анализирует наследие крупнейшего драматурга, режиссёра, педагога. Показывает его исключительный вклад в становление Театра имени Я. Купалы. Выдающимся мастером старшего поколения купаловцев и колосовцев посвящены следующие книги: «Народны артыст БССР У. І. Уладамірскі» (1954), «Народны артыст СССР П. С. Малчанаў» (1958) В. И. Нефёда, «Уладар дум чалавечых» (1964), в 1989 году вышло второе издание «Барыс Платонаў: жыццё і творчасць вялікага беларускага артыста», в 2004 году – третье издание – «Барыс Платонаў: асоба і ролі» и «Глеб Глебаў: жыццё і творчасць вялікага беларускага камедыйнага акцёра» (1994), в 2005 году вышло второе издание «Глеб Глебаў: жыццё і творчасць») А. В. Соболевского, «Ірына Ждановіч» (1970) и «Генрых Грыгоніс» (1984) К. Б. Кузнецовой, «Уладзіслаў Галубок» (1969), «Фларыян Ждановіч» (1972) А. М. Атрощенко, «Вольга Галіна» (1980) и «Зінаіда Канапелька» (1999) Т. Е. Горобченко, «Брава, Віктар!.. – нарыс жыцця і творчасці народнага артыста СССР Віктара Тарасава» (1999) В. Н. Ярмолинской. В. И. Нефёд издаёт книги: «Мікалай Кавязін: жыццё і творчасць» (1990) об одном из ведущих режиссёров страны, организаторе Белорусского театра юного зрителя; «Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра» (1991), посвящённую основателю национального профессионального сценического искусства в XX ст.; «Францішак Аляхновіч: тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць» (1996), где автор высказывает собственный взгляд на одну из наиболее сложных и противоречивых личностей в истории белорусского театра.

Современная научная деятельность отдела театрального искусства основывается на ведении инновационных научных тем, которые ранее только планировались, либо значились новыми по разработкам для белорусского театроведения. Это касается сценографии, которая является не только частью любого спектакля наряду с драматургией, режиссурой, актёрским исполнением, музыкой, но и отдельным видом искусства. Сценография, как известно, – это «искусство организации сцены и сценического пространства». Заявленная научная тема представляет несомненный интерес для современного театроведения.

В отделе театрального искусства подготовлена и издана монография «Сценография Беларусі XX – пачатку XXI в.» В. Н. Ярмолинской. – Минск: «Белорусская наука», 2010. – Объём – 12,1 п. л. В монографии исследуются проблемы современной сценографии Беларуси. Анализируется история её развития – от возникновения профессионального белорусского театра в 20-е годы прошлого века до наших дней. Прослеживается история становления сценографии Беларуси, выявляются основные этапы её развития, очерчиваются художественные направления. Основное внимание уделяется сценографии второй половины XX века. Определяются основные тенденции, которые наблюдались в этот период, их взаимосвязь с театральными явлениями, которые происходили в России, Украине, Польше и других европейских странах. Анализируются наиболее яркие работы современных сценографов в драматических, музыкальных и кукольных театрах республики.

В 2018 году издана новая монография, посвящённая искусству сценографии: В. М. Ярмалінская. Сцэнаграфія: гісторыя і сучаснасць. – Мінск : Беларуская навука. – 375 с. Тираж – 150 экз. – 25,4 д. а.

В представленной научной работе феномен сценографии заключается прежде всего

в самой личности художника, в его видении и решениях сценического пространства. Исследование сознательно направлено к детальному анализу конкретных работ известных сценографов: Оскара Марикса, Ивана Ушакова, Армена Грыгорьянца, Бориса Герлована, Евгения Чемодурова, Павла Масленикова, Евгения Лысика, Эрнста Гейдебрехта, Александра Костюченко, Алины Фоминой, Валерия Рачковского и других.

В этом же году в отделе театрального искусства издана монография Д. С. Скачкова: «Сродкі акцёрскай пластычнай выразнасці ў аматарскім тэатры Беларусі другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя». – Мінск: Беларуская навука, 2018. – 161 с. Тираж – 120 экз. – 9,36 п. л.

Книга посвящена комплексной характеристике средств актёрской пластической выразительности и выявлению специфики их функционирования в белорусском любительском театре второй половины XX – начале XXI века. Через призму истории белорусского любительского театра рассматривается эволюция взглядов на пластическую выразительность актёра в драматическом театре, театре пантомимы и пластическом театре.

Новые научные темы отдела исследованы и заявлены в коллективной монографии «Театральное искусство» под общей редакцией В. Н. Ярмолинской («Беларусы», том № 13, 2012 г.): театрально-студийное движение 1980–1990 гг., музыка в драматическом спектакле, роль музыкального, пластического и хореографического компонентов в постановках национальной драматургии на современной сцене, история межнациональных связей белорусского театра, сценография академической сцены и ряд других, которые будут продолжать разрабатываться в отделе театрального искусства. В названной монографии прослеживается история театрального искусства Беларуси от истоков до современности.

Отдельные разделы издания посвящены театру XVII–XVIII веков – откуда идут истоки театрального искусства, связанные с появлением в Беларуси скоморохов, школьного театра, батлейки. Исследуется также драматургия XIX века, которая является основой профессионального сценического искусства. В ряде разделов исследуется история и современное состояние профессиональных национальных театров республики: Национального академического театра имени Я. Купалы, Национального академического драматического театра имени Я. Коласа, а также новых драматических театров, возникших в 90-е годы XX – начале XXI века: Республиканского театра белорусской драматургии, Нового драматического театра г. Минска, Мозырского драматического театра имени И. Мележа, Полесского драматического театра (г. Пинск) и многих других.

Очевидно, что исследование посвящено национальным театрам Беларуси, спектакли которых идут преимущественно на белорусском языке. Хотя в него могли бы войти и разделы, включающие анализ деятельности кукольных театров республики, а также других театров, определяющих общий театральный процесс, скажем, Национальный русский академический театр имени М. Горького. На наш взгляд, это является упущением издания. Больше внимание можно было уделить современному состоянию театрального процесса: социологическим исследованиям, сценографии постановок, музыкальному оформлению драмы – что является чрезвычайно важным для современного театроведения. Это и будет иметь своё продолжение в дальнейших научных темах отдела театрального искусства.

Среди последних по времени изданий отдела следующие публикации:

- Ярмалінская, В. М. **Сцэнаграфія. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы** / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларусь, 2020. – 159 с. – 22,2 д. а. В издании прослеживается история искусства сценографии Национального академического театра имени Я. Купалы – от постановок 1920-х гг. до конца сезона 2020 г. В иллюстрациях представлено как искусство авангарда 20-х годов, так и открытия современных сценографических решений.

– В. М. Ярмалінская, Д. Д. Дашчынскі, А. С. Мантуш, К. П. Яроміна і інш. **«Гісторыя Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. Эпоха. Горад. Людзі».**

– Мінск : Беларусь, 2020. – 255 с. – 35,52 д. а.

В издании представлена история развития режиссёрского и актёрского искусства Национального академического театра имени Я. Купалы – от истоков до конца сезона 2020 г. Отмечено, что основной особенностью творческой деятельности Национального академического театра имени Я. Купалы последнего десятилетия XX и начала XXI века является сочетание стилей, течений и направлений, жанровое и тематическое разнообразие репертуара. В этот период на сцене театра была поставлена следующая национальная классика: «Здешние» Я. Купалы (1990) и «Идиллия» В. Дунина-Марцинкевича (1993, реж. Н. Пинигин); получил распространение жанр так называемого исторического спектакля: «Звон – не молитва» И. Чигринова (1992, реж. Г. Давыдько), «Князь Витовт» (1997) и «Чёрная панна Несвижа» (2000) А. Дударева (реж. В. Раевский); появились произведения на древние сюжеты: «Тристан и Изольда» (1999) и «Саломея» (2001) С. Ковалева (реж. А. Гарцуев), которые стали по-философски осмысливать разные пласты народной жизни, способствовать пробуждению исторической и культурной памяти, национального самосознания белорусского народа. Оба издания рассчитаны на искусствоведов, историков, практиков театра, преподавателей, всех, кто интересуется развитием культуры и искусства Беларуси. Общий объём – 57,72 д. а.

Перспективы отдела театрального искусства видятся в подготовке профессиональных научных кадров, в ведении новых актуальных научных тем, посвящённых изучению национальной актёрской школы, теории драмы, режиссуры, сценографии, музыкального оформления спектаклей разных видов театра, а также театральному менеджменту и маркетингу и целому ряду других.

Ячная.Т.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІНБЕЛКУЛЬТ І КЛАСІКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ І МУЗЫКІ: ДА ПЫТАННЯ ФАРМІРАВАННЯ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ Ў ХАРАВАХ ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ НАЦЫЯНАЛЬНА-ПАТРЫЯТЫЧНАГА НАПРАМКУ

Фарміраванне нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці заўжды было адным з найбольш прыярытэтных напрамкаў беларускага грамадства. На наш погляд, у беларускім соцыуме на працягу XX–XXI стагоддзяў існуе сталы запыт на творы, якія культывуюць ідэю патрыятызму. Як адказ на гэты запыт стаў актыўна развівацца адпаведны жанравы-стылявы напрамак, які спалучыў высока-эстэтычныя каштоўнасці складаючых яго твораў і іх магчымасць выконваць значную ролю ў фарміраванні нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці беларусаў. Мы не сцвярджаем, што нацыянальна-патрыятычны жанравы напрамак ўзнік пад уплывам Інбелкульту, але дзейнасць установы моцна падштурхнула яго развіццё, бо гэта і было асноўнай мэтай Інстытута: зрабіць Беларусь беларускай, даць беларусам зразумець, што яны – годная нацыя са сваёй гісторыяй і культурай, і што ім ёсць чым ганарыцца. Як мы ведаем, менавіта неабходнасць фарміравання і ўзмацнення нацыянальнай ідэі прывяло ў 1922 годзе да ўзнікнення Інстытута беларускай культуры. Гэтая установа ставіла перад сабой разнастайныя мэты сярод якіх было не толькі развіццё беларускай фундаментальнай навукі, але і рэалізацыя шматлікіх практычных ідэй: выданне слоўнікаў і твораў беларускіх пісьменнікаў, стварэнне і падтрымка моладзевага літаратурнага аб'яднання “Маладняк”, этнаграфічныя экспедыцыі па збору фальклорнага матэрыялу, падтрымка развіцця беларускага тэатру і г. д. Шмат чаго было зроблена за 6 гадоў існавання, а галоўнае – была закладзена ґрунтоўная аснова для фарміравання беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці. Дзейнасць Інстытута была накіравана на адраджэнне, развіццё і умацаванне культурнай спадчыны на базе нацыянальна-культурнай моўнай глебы.

Ідзі, якія ўвесь час прасоўваў Інбелкульт, зноў і зноў ўзнікалі і рэалізаваліся беларускімі творцамі (паэтамі, пісьменнікамі, кампазітарамі, мастакамі і г. д.) у розныя часы на розных этапах існавання беларускага нацыянальнага руху. Так Мікола Равенскі, Мікалай Шчаглоў-Куліковіч, Уладзімір Тэраўскі, Андрэй Мзівані, Уладзімір Кур'ян, Ларыса Сімаковіч (і інш.) звярталіся да глыбока патрыятычных твораў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Цішкі Гартнага, Алеся Дудара, Мойшы Кульбака, Валерыя Маракова, Уладзіміра Дубоўкі, Макара Краўцова, Наталлі Арсенневай, Ларысы Геніюш, якія натхнялі іх на стварэнне сапраўдных шэдэўраў беларускай харавай музыкі.

Наш артыкул прысвечаны аналізу менавіта літаратурнай асновы музычных твораў, бо, нягледзячы на тое, што музычны твор – гэта сінтэз слова і музыкі, для стварэння канцэпцыі выканальніцкай інтэрпрэтацыі трэба зрабіць аналіз не толькі музычнага, але і літаратурнага тэкста, бо менавіта літаратурны твор натхняе кампазітара на стварэнне цэласнага музычнага твора, у якім ён даволі часта перароблівае літаратурную аснову, так, як лічыць патрэбным і, такім чынам, “складае” сваё ўласнае “лібрэта” для стварэння адмысловага мастацкага вобраза.

Мы выбралі для аналізу партытуры двух хараваых твораў беларускіх кампазітараў, мастацкі змест якіх мае нацыянальна-патрыятычны напрамак: адзін, напісаны Мікалаем Шчагловым-Куліковічам на верш Уладзіміра Дубоўкі “О, Беларусь, мая шывшына”, а другі – сучасным беларускім кампазітарам Ларысай Сімаковіч (“Восень”) – на урывак з паэмы Якуба Коласа “Сымон-Музыка”. Наш выбар быў абумоўлены тым, што абодва літаратурных твора былі напісаны ў 20-я гады ХХ стагоддзя (пад час існавання Інбелкульта) паэтамі, якія мелі непасрэднае дачыненне да ўстановы (Уладзімір Дубоўка быў сябрам моладзевага літаратурнага аб’яднання “Маладняк”, які быў створаны і існаваў пры падтрымцы Інбелкульта, а Якуб Колас быў адным са стваральнікаў і супрацоўнікаў Інстытута).

Напісаны ў 1925 годзе Уладзімірам Дубоўкам верш “О Беларусь, мая шывшына” па праву лічыцца перлінай сярод вершаў прысвечаных Беларусі. Пад час напісання верша Уладзімір Дубоўка быў яшчэ даволі маладым (24 гады), але ўжо добра вядомым паэтам. Ён скончыў Вышэйшы літаратурна-мастацкі інстытут імя В. Брусава, быў асабіста знаёмы з Уладзімірам Маякоўскім, Сяргеем Ясеніным. Нягледзячы на тое, што жыў у Маскве, паэт браў актыўны ўдзел у беларускім літаратурным руху. Уладзімір Дубоўка – адзін з заснавальнікаў усебеларускага аб’яднання паэтаў і пісьменнікаў “Маладняк” (1923–1928). Уладзімір Дубоўка быў арыштаваны ў 1930 г. 27 гадоў ён правёў у ссылках і лагерах. Толькі ў 1958 годзе яму было дазволена вярнуцца ў Маскву, дзе ён і жыў да самай смерці. Кнігу сваіх ўспамінаў, надрукаваную ў 1973 г. Уладзімір Дубоўка назваў “Пялёсткі” (вобраз з верша “О Беларусь, мая шывшына”).

Верш быў да такой ступені папулярным, што два кампазітары Мікола Равенскі і Мікалай Шчаглоў-Куліковіч напісалі музычныя творы на яго тэкст. Пазней, ў 1958 годзе, Уладзімір Дубоўка пад ціскам савецкай цензуры кардынальна мяняе тэкст верша, каб ён не выглядаў як “пастушковая дудка-жалейка” на якой паэт іграў ў дзяцінстве і, каб верш быў “у гармоніі” з савецкай Беларуссю [1]. На гэтую версію верша тагачасны кампазітар Аляксандр Фляркоўскагі піша свой музычны твор “О, Беларусь!”. [2, с. 179–182]. Такім чынам мы ведаем тры варыянты музычных твораў напісаных на розныя версіі аднаго верша Уладзіміра Дубоўкі. Але мы выбралі для аналізу музычны твор Мікалая Шчаглова-Куліковіча, бо менавіта ён стаў больш папулярным і выконваемым.

Калі параўнаць арыгінальны верш Уладзіміра Дубоўкі з літаратурнай аснова музычнага твору Мікалая Шчаглова-Куліковіча, то можна заўважыць, што кампазітар прыбраў з арыгінала страфу: “Ніколі пройме з дзікім ветрам / не развіваць дзявочых кос. / Імкнешся да Камуны Свету, / каб радасць красавала скрозь”.

На нашу думку гэта было зроблена, каб пазбавіць літаратурную аснову прывязкі да нейкага часу, прыдаць ёй больш універсальнасці.

Асноўны вобраз літаратурнага тэксту разглядаемага музычнага твора – гэта вобраз “кветкі-шыпшыны”, з якой паэт параўноўвае Беларусь. Падаецца, што менавіта ён натхніў на гэты вобраз больш позніх паэтаў такіх, як Уладзімір Караткевіч (“Кветка-шыпшына”, “Шыпшына і ружа”), Наталлю Арсенневу (“О, шыпшына мая, Беларусь!”). Мы лічым, што паэты новага пакалення сталі параўноўваць Беларусь менавіта з шыпшынай, бо гэтая кветка – лясная, а не хатняя, бо яна здольная абараніць сябе сваімі шыпамі і не зрабіцца лёгкай здабычай злодзея. Беларусь нібыта сапраўдная лясная ружа учапілася за зямлю сваімі каранямі і трымаецца, негледзячы ні на якія выпрабаванні.

У тэксце літаратурнай асновы так сама прысутнічаюць каларонімы: зялёны ліст, чырвоны цвет. З аднаго боку гэта сапраўдныя раслінныя колеры кветкі, а з другога боку гэта колеры жыццёвай сілы і барацьбы [3].

Вобразы, якія кампазітар пакінуў у літаратурным тэксце свайго музычнага твора, даюць адчуванне моцы і нязломнасці (вачэй – пад колер сталі, у перашкодах дух расце), так сама гэта узмацняецца дзеясловамі ў адмоўнай форме (не загінеш, не зарасцеш, не зачыніць.) Дзея стварэння яркага паэтычнага вобраза тут абрана адна з самых распаўсюджаных беларускіх зёлак – чарнобыль, ці палын палявы, змагацца з якой на полі даволі складана, але тэкст літаратурны і даволі аптымістычны, ён сцвярджае, што шыпшына і ў гэтым выпадку дасць яму рады (чарнобылем не зарасцеш) і ніякі вецер, нават самы злосны, яе не адолее (у ветры дзікім не загінеш). Кампазітар, як і паэт у сваім вершы, (і гэта трэба разумець кожнаму выканаўцу гэтага твора), гатовы стаць часткай гэтай кветкі (пялёсткамі тваімі стану), ахвяраваць ёй сваё жыццё (на здзіы сэрца накалю).

Такім чынам, можна сказаць, што літаратурны тэкст, які лёг у аснову музычнага твора Міколы Шчаглова-Куліковіча “О, Беларусь, мая шыпшына” спрыяў таму, што у кампазітара атрымаўся сапраўдны шэдэўр беларускай харавой музыкі нацыянальна-патрыятычнага напрамку.

Сучасны беларускі кампазітар Ларыса Сімаковіч звярнулася да творчасці беларускага класіка Якуба Коласа і яго паэмы “Сымон-музыка”. Ларыса Сімаковіч абрала ў якасці літаратурнай асновы свайго твора “Восень” вершавыя радкі, якія уваходзяць у першую частку паэмы. Гэты музычны твор быў напісаны ў 2017 годзе. Кампазітар абрала толькі 16 радкоў паэмы (чатыры страфы). Таму каб зразумець ўсю глыбіню твора, на наш погляд, трэба сказаць некалькі слоў пра саму паэму, гісторыю яе стварэння і змест.

Трэцяя рэдакцыя паэмы “Сымон-музыка” выйшла ў 1925 годзе асобным томам і мела наступнае прысвячэнне: “Беларускай моладзі сваю паэму прысвячаю. Аўтар”. Мы лічым, што Я. Колас мае на ўвазе ўсіх тых, хто ў гэты час уваходзіў у склад усебеларускага аб’яднання паэтаў і пісьменнікаў “Маладняк” (1923–1928), тэатра Уладзіслава Галубка і іншую моладзь, якая ажыццяўляла на практыцы ідэі Інбелкульту.

Галоўны герой паэмы Сымон вельмі чуйна успрымае усё, што адбываецца вакол яго: ад размовы паміж кветкамі да гаротнай людскай долі. Адзіны яго сябар – дзед Курыла. І вось ён нечакана памірае і перад тым, як давесці да чытача, што Сымон застаўся зусім адзін, Якуб Колас піша сапраўдны гімн восені, стварае атмасферу жалобы і смутку. Менавіта гэтую частку паэмы і абірае для свайго музычнага твора Ларыса Сімаковіч у якасці літаратурнай асновы.

Кампазітар мяняе структуру верша і пачынае свой твор з другой страфы: “Восень прала кужаль тонкі – / Павуціння белы лён; / Восень шэрыя заслонкі / Моўчкі клала на адхон”.

Робіцца гэта для таго, каб адразу, з першай фразы стварыць карункавы вобраз восеньскай пары (кужаль тонкі, павуціння белы лён). Аўтар бачыць ў прыродзе жывую істоту. Прырода такі ж герой паэмы, як і людзі. Восень у Якуба Коласа – гэта трохі сумная, але неверагодна здатная майстрыца, якая тчэ шэрае тонкае палатно на якім можна намаляваць усё што заўгодна (кужаль – 1. Валакно ачэсанага лёну, а так сама ніткі з такога валакна; 2. Палатно з такіх нітак.) [4, с. 306] і развешвае гэтую тканіну па схілах (адхон – пахілая паверхнасць гары, схілу) [4, с. 48], чым стварае журботны, тужлівы,

смутны, маркотны, але адночасова і урачысты настрой, як і сама смерць. Увесь верш пранізаны вобразам смерці. І гэта не толькі прамы вобраз пахавання (стол хаўтурны), ён ва усім: ад традыцыі завешваць люстэркі ў хаце з нябожчыкам, да пачаткова белага колеру тканіны. Ажыццяўленне восені з жывой істотай (жанчынай) выяўляецца так сама ў дзеясловах, на якія літаратурны тэкст вельмі багаты: восень прала, клала, ткала, спеў вяла, шыла, клыгала, пела, ныла, слала.

Дарэчы, у літаратурным тэксце ўзгадваецца тры каларонімы (мяккай чырвані, белы лён, шэрыя заслонкі). Усе гэтыя колеры даволі істотныя для Беларусі [5]. Белы колер складае частку назвы краіны. Белы – гэта цнота, неруш, пачатак, гэта ўсё існае, усё, што ў стане спазнаць (не абавязкова зразумець) чалавечы розум, гэта найбольш «папулярны», любімы і шанаваны колер з выключна пазітыўнай канатацыяй, нават у выпадку, калі ён выконвае функцыю колеру жалобы [6]. У даследаванні Іны Швед паказана, што шэры колер у беларускай культурнай традыцыі мае адмысловае значэнне. Ён знаходзіцца паміж белым і чорным. Гэта колер рэалій і з’яў, надзеленых семантыкай зменлівасці ці пераходнасці: попел, гразь, туман, хмары, дым, вечар, мох, балота, плесень, пыл [7]. У Якуба Коласа белы колер “павуціння” ператвараецца ў “шэрую заслонку”, медыятар паміж жыццём і смерцю. Гэта падмацоўвае звязванне самога вобраза восені са згасаннем і пераходам ад жыцця (лета) да сна, смерці (зімы). Апошнім каларонім у музычным творы Ларысы Сімаковіч (у Якуба Коласа ён ідзе першым) ідзе чырвоны. Чырвоны колер таксама належыць да асноўных колерах беларусаў. Гэта сакральны колер спрадвечных абярэгаў. Гэта колер моцы і жыцця, але ж у вершы яго сіла паменшана за кошт эпітэта “мяккі” [3, с. 150–159]. Такім чынам як верш, так і музычны твор пранікнуты адчуваннем нейкай жалобнай падзеі. Гэта падцверджае і больш пільны семантычны аналіз літаратурнага тэкста (спеў ... бясконцы; ў сырым тумане; клыгала (марудна ішла) ўгары; ныла ўвечары).

Адзначым, што па свайму гучанню тэкст арыгінальнага верша Якуба Коласа даволі такі меладычны, толькі першая страфа вылучаецца адметнай алітэрацыяй: Восень ткала ўжо красёнцы Мяккай чырвані ў лістах, Восень спеў вяла бясконцы, З ветрам ходзячы ў кустах. Шумны няпарны глухі гук “к”, спалучэнні “ст”, “ск”, вялікая колькасць гукаў “с”, “з” (“дз”), “ч” ствараюць атмасферу трывожнасці і страху. І менавіта гэтая страфа (якая ідзе першай ў Якуба Коласа) у Ларысы Сімаковіч гучыць кульмінацыяй яе твору.

Зрабіўшы семантычна-фанетычны аналіз літаратурнай асновы музычнага твору Ларысы Сімаковіч, можна зрабіць выснову, што ён пранізаны каханнем да беларускай прыроды, напоўнены неверагодна яскравымі вобразамі, зразумець якія магчыма толькі паглыбіўшыся ў традыцыйную культуру нашай краіны. Таму, мы лічым, што «Восень» Ларысы Сімаковіч з’яўляецца сапраўдным шэдэўрам харавой музыкі лірыка-патрыятычнага напрамку.

На прыкладзе разгледжаных намі твораў мы паказалі, што паэтычная творчасць паэтаў, якія працавалі ў Інбелкульце, ці мелі да яго дачыненне у розны час, натхняла беларускіх кампазітараў на стварэнне харавых твораў нацыянальна-патрыятычнага зместу. На нашу думку менавіта дзейнасць Інбелкульту з’явілася вытокам працэсу стварэння цэлага корпуса музычных твораў нацыянальна-патрыятычнай скіраванасці, якія былі запатрабаваны беларускім соцыумам на працягу XX–XI стагоддзя.

Літаратура

1. Севярынец, Г. К. Уладзімір Дубоўка іранізуе [Электронны ресурс] / Г. К. Севярынец. – Режим доступа: <http://www.belgazeta.by/ru/blogs/731/39769/>. – Дата доступа: 01.03.2022.
2. Флярковский, А. О Беларусь! [Ноты] : [для змеш. хору без суправадж.] / муз. А. Фляркоўскага; сл. У. Дубоўкі // Хрэстаматыя па чытанню харавых партытур / [склад. В. Роўда]. – Мінск, 1971–1974. – 1971. – [Т. 1]. – С. 179–182.
3. Садоўская, А. Л. Каларонімы ў фразеалагічным кантэксце Беларускае слова: тэрмін і вобраз / А. Л. Садоўская // 36. арт. па матэр. навук. чытанняў, прысвечаных памяці прафесара В. П. Краснея,

- г. Мінск, 27 снежня 2017 г. / БДУ, філалагічны фак., каф. гісторыі беларускай мовы ; рэдкал. : М. І. Свістунова (адк. рэд.) [і інш.] ; пад агул. рэд. М. Р. Прыгодзіча. – Мінск : БДУ, 2018. – С. 150–159.
4. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: больш за 65 000 слоў / уклад.: І. Л. Капылоў [і інш.] ; пад рэд. І. Л. Капылова. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2016. – 968 с.
5. Анемпадыстаў, М. Колер Беларусі / М. Анемпадыстаў. – Мінск : Логвінаў, 2017. – 196 с.
6. Раманюк, М. Беларускія народныя крыжы / М. Раманюк. – Вільнюс : Наша Ніва, 2000. – 221 с.
7. Швед, І. Семантыка шэрага колеру ў беларускай традыцыйнай культуры / І. Швед // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. – Вып. 9 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, Т. В. Лук'янавай ; уклад.: В. В. Прыемка. – Мінск : Права і эканоміка, 2012. – 361 с.

Редакторы: Я. С. Шевченко, А. А. Крумплевская, А. П. Павлова
Технический редактор Е. В. Голикова-Пошка

Подписано к использованию: 27.11.2025

Размещено на сайте: 1.12.2025

Объем издания 5,64 МБ

Системные требования: ПО для просмотра документов в формате pdf

Государственное учреждение «Национальная библиотека Беларуси».

Пр. Независимости, 116, 220114, г. Минск.

Тел. (+375 17) 293 28 10. Факс (+375 17) 368 97 23.

E-mail: zav_izdat@nlb.by.

ISBN 978-985-7350-59-9

© ГНУ «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы НАН Беларуси», 2025
© Оформление. ГУ «Национальная библиотека
Беларуси», 2025